Bibl. Mont. 15 - 2

<36603667200019

<36603667200019

Bayer. Staatsbibliothek

Geſchichte
der
Poeſie und Beredſamkeit
ſeit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von

Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

Geſchichte
der
Künſte und Wiſſenſchaften
ſeit der Wiederherſtellung derſelben bis an das Ende
des achtzehnten Jahrhunderts.

Von
einer Geſellſchaft gelehrter Männer
ausgearbeitet.

Dritte Abtheilung.
Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften

von
Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

Inhalt

des erſten und zweiten Bandes.

Erſter Band.

Einleitung in die Geſchichte der neueren Poeſie und Beredſamkeit. Verhältniß der religiöſen, geſellſchaftlichen und litterariſchen Einrichtungen des neueren Europa zur äſthetiſchen Cultur überhaupt. : : : S. 1-40

Erſter Theil. Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit. In drey Büchern.

Erſtes Buch. Vom Ende des dreizehnten, bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Erinnerung an die Poeſie der Troubadours Seite 45
Erſte Cultur der italieniſchen Sprache = 47
Neue Versarten ſtatt der antiken. Reime. = 49
Kurze Erwähnung der älteſten italieniſchen Dichter aus dem dreyzehnten J. H. = = 54
Guittone von Arezzo = = = 55
Guido Cavalcanti = = = = 58
Cino von Piſtoja. Dante Majano. = 61
Dante Alighieri. Ausführliche Geſchichte ſeines romanhaften Lebens und ſeiner Jugendgedichte = = = = = 61
Ausführliche Charakteriſtik der göttlichen Comödie = = = = = 88
Geiſtliche Sonette und Canzonen von Dante 132
Proſaiſche Schriften deſſelben. Das neue Leben. Das Gaſtmahl. Das Buch von der neueren Beredſamkeit. = = = = 133
Von Dante bis Petrarch. Commentare über die göttliche Comödie. Beſondre Profeſſur zur Erklärung dieſes Gedichts. = = = 141
Verunglückte Lehrgedichte des Cecco von Aſcoli und Fazio degli Uberti = = = = 143
Petrarch. Seine Geſchichte = = 145
Charakteriſtik ſeiner italieniſchen Gedichte = 155
Boccaz. Seine Geſchichte = = 170
Seine Gedichte. Die Theſeide oder Amazonide. 181
Der Philoſtratus = = = 185
Das Nimfale Fieſolano = = 188
Die Amoroſa viſione = = 190
Der Admet = = = 191
Proſaiſche Schriften des Boccaz. Seine Romane. Der Philocopus = = 193

Die

Die liebende Fiammetta — Seite 202
Der Corbaccio — 204
Das Decameron — 206
Boccaz'ens Commentar über den Dante — 215
Von Petrarch und Boccaz bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici. Extenſive Fortſchritte der ital. Poeſie. — 216
Senuccio del Bene. Franceſchino degli Albizzi. Buonaccorſo di Montemagno — 218
Sacchetti. Seine Novellen. — 218
Ser Giovanni. Sein Pecorone — 220
Cultur der burlesken Satyre in Italien. Pucci. — 223
Ein Paar didaktiſche Verſuche. Bonafede. Frezzi. — 225
Dichterinnen. — 226
Verbreitung der neuen Poeſie durch ganz Italien — 226
Petrarchiſten aus der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Malpigli ꝛc. — 226
Giuſto de' Conti — 226
Anfang einer neuen Bänkelſängerei in Italien. Cieco d'Aſcoli — 228
Fortſchritte der burlesken Satyre. Burchiello — 229
Alberti — 233
Beförderung der italieniſchen Redekunſt durch die Familie Medici — 234
Erſte Verſuche, die griechiſchen Sylbenmaße der italieniſchen Poeſie anzupaſſen — 236
Preisaufgabe, die italieniſchen Dichter zu ermuntern — 237
Lorenz von Medici. Seine Geſchichte. Geiſt ſeines Zeitalters — 238
Gedichte des Lorenz von Medici — 252
Sein Commentar über ſeine eigenen Gedichte — 264
Angelo Poliziano — 268

Seine Stanzen . . Seite 271
Sein Orpheus . . . 277
Die Brüder Pulci . . 282
Bernardo Pulci . . . 283
Luca Pulci . . . 284
Seine Stanzen . . . 285
Sein Ciriffo Calvaneo . . . 287
Graduelle Ausbildung der romantiſchen Epopöe 291
Luigi Pulci . . . 296
Sein Morgante . . . 297
Bojardo 308
Sein verliebter Roland . . 313
Die Petrarchiſten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lorenz von Medici . . . 317
Verbreitung der Herrſchaft der Sonetten- und Canzonen-Poeſie . . 318
Seraſin . . . 319
Volkslieder. Barzelletten ꝛc. . . 325
Tebaldeo 327
Bernardo Accolti . . . 331
Sein Luſtſpiel: Virginia . . 334
Bernardo Bellinzoni . . 339
Gaſparo Viſconti. Pamfilo Saſſo. Notturno 339
Antonio Fregoſo . . 340
Benivieni. Seine Canzone von der göttlichen Liebe 341
Dichterinnen. Lucretia Tornabuoni. . 343

Zweiter

Zweiter Band.

Zweites Buch. Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts.

Erſtes Capitel. Allgemeine Geſchichte der poetiſchen und rhetoriſchen Cultur der Italiener in dieſem Zeitalter . . Seite 5

Aeſthetiſcher Gemeingeiſt in Italien . 6

Begünſtigung aller ſchönen Künſte durch die Großen des Landes . . . 10

Entſtehung unzähliger litterariſchen Geſellſchaften oder Akademien . . . 15

Zweites Capitel. Geſchichte der Poeſie . 21

Arioſt. Sein Leben . . . 22

Ausführliche Charakteriſtik ſeines raſenden Roland 32

Seine Luſtſpiele 56

Seine Satyren . . . 64

Seine übrigen Gedichte . . 70

Triſſin 72

Sein befreites Italien . . 75

Seine Sophonisbe . . . 81

Sein Luſtſpiel . . . 87

Rucellai 88

Sein Lehrgedicht: Die Bienen . . 89

Sein Trauerſpiel: Rosmunde . . 93

Sein Oreſt 96

Alamanni 99

Sein Lehrgedicht vom Landbau . 102

Seine epiſchen Werke: Giron der Edle, und die Avarchide . . . 106

Die übrigen Gedichte Alamanni's . Seite 109
Sanazzar . . . 110
Sein Arkadien . . . 112
Seine übrigen italieniſchen Gedichte . . 116
Berni . . . 117
Charakteriſtik der berneſken Poeſie . 121
Berni's Umarbeitung des verliebten Roland . 122
Seine komiſchen Sonette und Capitel . 126
Fortſetzung der Geſchichte der italieniſchen Poeſie vom Zeitalter Arioſt's bis auf Torquato Taſſo . . . 128
Lyriſche Poeſie. Die Cinquecentiſten oder Petrarchiſten des ſechzehnten Jahrhunderts 129
Bembo . . . 130
Caſtiglione . . . 133
Molza 135
Guidiccioni . . . 140
Broccardo 141
Capello. Veniero . . . 142
Barbati. Coſtanzo . . . 144
Corſo 145
Caſtelvetro. Caro. Della Caſa. Bernardo Taſſo 146
Dichterinnen. Vittoria Colonna . 147
Veronica Gambara . . . 149
Tullia Arragona. Gaſpara Stampa, ꝛc. . 150
Kurze Erwähnung einer unüberſehbaren Menge italieniſcher Sonette aus dem ſechzehnten J. H. . 150
Geiſtliche Sonette des Gabriello Fiamma 152
Stanzen von Bembo ꝛc. . . . 154
Tanſillo 155
Epiſche Poeſie, nach Arioſt . . 157
Bernardo Taſſo und ſein Amadis . 158

Nach-

Nachahmungen der arioſtiſchen Epopöe, von Peſcatore ꝛc. Seite 164
Mythologiſche Epopöen 165
Tanſillo's geiſtliche Epopöe 165
Umarbeitung des verliebten Roland durch Domenichi. Fortſetzung von Agoſtini 166
Dramatiſche Poeſie 169
Luſtſpiele. Trennung der Kunſtkomödie von der gelehrten 170
Die Calandra des Cardinal Dovizio von Bibiena 171
Machiavell's Luſtſpiele 173
Luſtſpiele Peter's des Aretiners 176
Luſtſpiele von Grazzini, genannt der Laſca 179
Cecchi 181
Gelli 182
Kurze Erwähnung mehrerer Verfaſſer italieniſcher Luſtſpiele aus dem ſechzehnten J. H. 183
Entſtehung und Ausbildung der Kunſtkomödie 184
Ruzzante Beolco 187
Trauerſpiele. Marco Guazzo. Ceſari. 188
Martelli 189
Die Canace von Speroni 190
Die Orbecca von Cinzio Giraldi 195
Dolce's Trauerſpiele 195
Erwähnung einiger andern Verfaſſer italieniſcher Trauerſpiele aus dem ſechzehnten J. H. 196
Romantiſches Schäferdrama. Entſtehung deſſelben. Beccari 196
Satyriſche Poeſie. Zweierlei Arten 197
Gelehrte Satyre. Ercole Bentivoglio 199
Satyren von Alamanni und Nelli 200
Sanſovino's Sammlung 201
Burleske Satyre 202

Geſchichte Peter's des Aretiners . Seite 203
Seine Schriften . . 208
Firenzuola . . . 210
Franco . . . 211
Grazzini, der Laſca . . 212
Allgemeiner Charakter der burlesken Poeſie der Italiener aus dem ſechzehnten J. H. . 214
Folengo's Orlandino . . 215
Deſſelben macaroniſche Gedichte . 215
Nachleſe zu dieſem Theile der Geſchichte der Poeſie 216
Torquato Taſſo . . 218
Seine Lebensgeſchichte . . 219
Allgemeiner Charakter ſeiner Poeſie . 231
Seine lyriſchen Gedichte . . 233
Das befreite Jeruſalem. Ausführliche Charakteriſtik deſſelben . . 238
Taſſo's Amynt . . 252
Seine übrigen Gedichte . . 256

Drittes Kapitel. Geſchichte der ſchönen Proſe . . . 260
Hinderniſſe der Entſtehung der wahren Proſe in der italieniſchen Litteratur . . 261
Novellenproſe . . . 263
Bandello . . . 263
Novellen von Firenzuola, Paraboſco ꝛc. . 265
Hekatommythen des Cinzio Giraldi . 266
Straparola . . . 269
Sanſorino's Novellenleſe . . 271
Hiſtoriſche Proſe. Machiavell . 272
Machiavell's Lebensgeſchichte . 273
Charakteriſtik ſeiner Geſchichte von Florenz . 277

Guic-

Guicciardini . . . Seite 283
Charakteriſtik ſeiner Geſchichte von Italien . 286
Bembo's Geſchichte von Venedig . 292
Angelo de Coſtanzo's Geſchichte von Neapel . 295
Adriani's Geſchichte ſeiner Zeit . . 297
Erwähnung einiger andern Hiſtoriker . 298
Didaktiſche Proſe . . 298
Machiavell's politiſche Schriften . 299
Didaktiſche Proſe in Dialogen. Machiavell. 303
Baldaſſar Caſtiglione's Hofmann . 304
Bembo's Aſolaniſche Unterſuchungen . 306
Della Caſa's moraliſche Schriften . 307
Varchi's Vorleſungen . . 310
Sperone Speroni . . 312
Verzeichniß und Charakteriſtik ſeiner proſaiſchen Schriften . . . 315
Torquato Taſſo's Abhandlungen und Dialogen 318
Oratoriſche Proſe . . . 321
Bartolomeo Cavalcanti's Rede . 322
Politiſche Reden von Della Caſa . 323
Desgleichen von Speroni und Lollio . 324
Unbedeutende Fortſchritte der gerichtlichen Beredſamkeit . . . 325
Noch unbedeutendere der Kanzelberedſamkeit 326
Trauerreden, Lobreden ꝛc. . 328
Briefſtyl. Sammlungen italieniſcher Briefe aus dem ſechzehnten J. H. . . 328
Briefe des Cardinals Bembo . . 329
Des Erzbiſchoffs Della Caſa . . 330
Bernardo Taſſo's Briefe . . 330
Annibal Caro's Briefe . . 331
Briefe Peter's des Aretiners . 332

Komiſche

Komiſche und ſatyriſche Proſe . . . Seite 333
Berni's Akademie . . . 334
Niccolò Franco's Dialogen . . . 334
Gelli's Dialogen . . . 336
Garzoni's Narrenhoſpital . . . 337
Schwatzreden oder Cicalate . . . 337

Viertes Kapitel. Geſchichte der Poetik und Rhetorik . . . 338
Hinderniſſe der Entſtehung der wahren Kritik in Italien . . . 339
Bembo's kritiſche Schriften . . . 342
Tolommei's Poetik . . . 343
Erſter kritiſcher Krieg in der italieniſchen Litteratur . . . 343
Caſtelvetro . . . 344
Caro's Ueberſetzung der Rhetorik des Ariſtoteles . . . 345
Varchi's Herkulanum . . . 345
Speroni's kritiſche Schriften . . . 345
Kritiſcher Krieg über Taſſo's Jeruſalem . . . 347

Drittes Buch. Von den letzten Decennien des ſechzehnten J. H. bis auf unſre Zeit.
Allgemeine Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit dieſes Zeitraums . . . 351

Erſtes Kapitel. Geſchichte der Poeſie . . . 355
Baldi. Seine poetiſchen Werke . . . 356
Fabeln von Paveſi und Verdizotti . . . 358
Guarini . . . 358
Sein treuer Schäfer . . . 359
Seine übrigen Gedichte . . . 363

Schäfer-

Schäferdramen von andern Verfaſſern . Seite 364
Chiabrera . . . 365
Seine epiſchen Werke . . 367
Charakteriſtik ſeiner lyriſchen Gedichte . 368
Taſſoni . . . 374
Charakteriſtik ſeines Eimerraubs . 376
Bracciolini's epiſche Verſuche . 382
Marino . . . 386
Allgemeine Charakteriſtik ſeiner Poeſie . 389
Seine Idyllen . . . 392
Sein Adonis . . . 396
Entſtehung der Oper . . 402
Rinuccini . . . 403
Die erſten komiſchen Opern . . 406
Erwähnung unbedeutender Trauerſpiele . 408
Aehnliche Luſtſpiele . . . 410
Ein Luſtſpiel des Philoſophen Bruno . 410
Michel Angelo Buonaroti der Jüngere . 414
Erwähnung einiger Mariniſten. Achillini . 416
Teſti . . . 419
Seine Oden . . . 420
Seine Trauerſpiele und Opern . . 422
Mehrere komiſche Epopöen. Der Eſelskrieg von Dottori . . . 424
Bocchini. Caporali . . 425
Lippi . . . 427
Gedichte in mehreren italieniſchen Dialekten . 428
Der Ritter Di Pers . . . 432
Meloſio 432
Salvator Roſa . . . 433
Allgemeine Charakteriſtik der italieniſchen Poeſie aus der zweiten Hälfte des ſiebzehnten J. H. . 437

Redi

Redi . . . Seite 438
Der poetiſche Hof der Königin Chriſtine von Schweden in Rom . . . 440
Lemene 441
Guidi 443
Menzini . . . 445
Filicaja 448
Marchetti. Leers. Maggi. Zappi . 450
Dramatiſche Poeſie. Trauerſpiele von Gravina 451
Martello 452
Apoſtolo Zeno . . . 453
Ausführliche Charakteriſtik ſeiner Opern . 455
Epiſche Poeſie. Fortinguerra . . 459
Erſter Einfluß der engliſchen Poeſie auf die italieniſche. Rolli . . . 464
Fortſetzung der Geſchichte des italieniſchen Theaters 467
Fagiuoli 468
Die Merope des Marcheſe Maffei . 469
Nachahmungen der Merope . . 473
Trauerſpiele von Conti . . 474
Chiari 474
Goldoni. Geſchichte ſeiner projectirten Theater-Reform 477
Charakteriſtik ſeiner Luſtſpiele . . 480
Seine komiſchen Opern . . 483
Carlo Gozzi . . . 484
Charakteriſtik ſeiner Schauſpiele . . 487
Höchſte Stufe des italieniſchen Opernſtyls. Metaſtaſio . . . 492
Charakteriſtik der Opern Metaſtaſio's . 494
Summariſche Ueberſicht der neueſten Geſchichte der italieniſchen Poeſie . . . 499
Kaum überſehbare Menge von neuen Trauerſpielen . 501

Preisinſtitut zu Parma . . Seite 501
Neue Luſtſpiele. Albergati . . 502
Ende des italieniſchen Theaters zu Paris . 503
Frugoni. Mattei . . 504
Lehrgedicht von Riccoboni . . 505
Poetiſche Epiſteln von Algarotti . . 505
Gedichte von Gaſparo Gozzi . . 506
Eine Eulenſpiegeliade von zwanzig Verfaſſern . 506
Fabeln von Roberti und Pignotti . . 507
Gedichte von Baretti, Bertola und vielen Andern 507
Improviſatoren . . . 508

Zweites Kapitel. Geſchichte der ſchönen Proſe . . . 509

Endſchaft des Novellenſtyls . . 509
Letzter Verſuch, die italieniſche Proſe altmodiſch zu romantiſiren. Loredano . . 510
Geringe Cultur der ſatyriſchen Proſe. Ferrante Pallavicino . . . 512
Längere Dauer des guten Geſchichtsſtyls. Sarpi 513
Davila . . . 514
Der Cardinal Bentivoglio . . 517
Nani . . . 519
Denina . . . 520
Gänzliche Vernachläſſigung der didaktiſchen Proſe bis ins achtzehnte J. H. . . 520
Abhandlungen von Gravina und Maffei . 521
Nachahmung des didaktiſchen Styls der Franzoſen 521
Algarotti's Abhandlungen . . 522
Bettinelli . . . 523
Beccaria. Filangieri . . 523
Briefſtyl. Loredano's Briefe . . 524

Briefe von Gaſparo Gozzi . . 524
Desgleichen von Algarotti . . 525

Drittes Capitel. Geſchichte der Poetik und Rhetorik . . . 525

Kritiſche Zänkerei über Taſſo's Amynt. Jaſon de Nores . . . 526
Taſſoni's Angriff gegen Petrarch . 526
Streit über den Styl Marino's und der Mariniſten 527
Stiftung der Akademie der Arkadier. Creſcimbeni 527
Creſcimbeni's Geſchichte der italieniſchen Poeſie . 528
Gravina's kritiſche Schrift . . 531
Muratori . . . 533
Maffei Quadrio. Fontanini . 535
Bettinelli. Algarotti. Arteaga . 536
Neueſter Zuſtand der italieniſchen Kritik . 536

Beſchluß der Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit. Recapitulation. Allgemeine Charakteriſtik der ſchönen Litteratur der Italiener . 538

Zweites Buch.

Geſchichte
der
italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit
von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts.

Zweites Buch.

Von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts.

Das goldne Zeitalter der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit iſt eins der merkwürdigſten in der Weltgeſchichte. Damals kam mit dem völligen Untergange des Ritterthums die Umbildung der romantiſch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und ſolideren Denkart größten Theils zu Stande. Der Geiſt der wilden Abenteuer verlor ſich faſt ganz und gar; aber nicht der Geiſt der großen Unternehmungen. Durch Politik nicht weniger, als durch kriegeriſche Thaten, ſuchten die Fürſten und die republikaniſchen Mächte ihren Staaten Conſiſtenz zu geben, während ſie zugleich gar nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der päbſtlichen Glaubensherrſchaft entriß ſich ein großer

Theil des nördlichen Europa. Wohin man blickt, entdeckt man in dieſem Zeitalter ſeltene Begebenheiten und ſeltene Menſchen. Aber an äſthetiſcher Cultur übertraf damals Italien noch in einem höheren Grade, als vorher, die ganze übrige Welt. In Italien erhob ſich mit dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts das Kunſtgenie, beſonders in der Mahlerei und in der Architektur, zu einer Höhe der claſſiſchen Vollendung, die für alle Zeitalter muſterhaft bleiben, und ſchwerlich jemals übertroffen werden wird. Nicht ſo groß war die Zahl der Dichter vom erſten Range, als die der Mahler und Baumeiſter; und noch weiter blieb hinter der Poeſie die cultivirte Proſe zurück. Aber die vortrefflichſten Werke der italieniſchen Redekunſt des ſechzehnten Jahrhunderts gehören zu den bewundernswürdigſten, deren irgend eine Litteratur ſich rühmen kann; und der nicht verwerflichen ſind nicht wenig. Von mittelmäßigen oder ein wenig über die Fläche der Mittelmäßigkeit hervorragenden Gedichten war Italien in dieſem Jahrhundert ſo überſchwemmt, daß der unbefangene Geſchichtſchreiber der äſthetiſchen Litteratur kaum weiß, wo er anfangen, und wo er aufhören ſoll, wenn er keinen der Dichter, die doch nicht ganz vergeſſen werden dürfen, überſehen, und auch nicht, nach dem Beiſpiel der italieniſchen Litteratoren, die unbedeutendſten Verſificatoren regiſtriren und ſehr überflüſſige Notizen von ihnen mühſam zuſammentragen will. Je leichter man hier des Guten zu viel oder zu wenig zu thun Gefahr läuft, und je merkwürdiger in der Geſchichte der Menſchheit das Zuſammentreffen ſo vieler Urſachen iſt, durch welche die Neigung zur Poeſie damals in Italien faſt zur epidemiſchen Krankheit wurde, deſto nöthiger iſt es, den Nachrichten von den Verdienſten

der

der claſſiſchen ſowohl, als der nicht ganz unbedeutenden Dichter und proſaiſch beredten Schriftſteller dieſes Zeitalters eine allgemeine Geſchichte der äſthetiſch litterariſchen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts voranzuſchicken. Nach der allgemeinen Ueberſicht der litterariſchen Richtungen des italieniſchen Geiſtes und Geſchmacks in dieſer merkwürdigen Zeit wird dann doch noch die Geſchichte der proſaiſchen Beredſamkeit von der Geſchichte der Poeſie getrennt werden müſſen, obgleich die italieniſche Proſe ihre Cultur auch im ſechzehnten Jahrhundert großen Theils berühmten Dichtern verdankt. Die Geſchichte der Poetik und Rhetorik deſſelben Zeitalters, ſoviel davon zur italieniſchen Litteratur gehört, mag dann dieſes zweite Buch beſchließen.

Erſtes Capitel.

Allgemeine Geſchichte der poetiſchen und rhetoriſchen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts.

Italien wurde im ſechzehnten Jahrhundert das Land des Kunſtgenies und des guten Geſchmacks vorzüglich durch die glückliche Thätigkeit der ſeltenſten Talente. Aber alle Umſtände vereinigten ſich auch, dieſe Talente zu wecken und zu beleben. Der äſthe-

tiſche Gemeingeiſt, der damals in Italien herrſchte, mußte ſo mächtig wirken, wie er wirkte, weil erſtens das Kraftgefühl der italieniſchen Nation, die zu jener Zeit die munterſte und cultivirteſte in der Welt war, durch den politiſchen und kirchlichen Zuſtand Italiens faſt ganz auf äſthetiſche Thätigkeit beſchränkt ward, und weil zweitens die Liebe zum Schönen unter den italieniſchen Fürſten und Herren zur Modetugend wurde.

I. Der allgemeine Zuſtand Italiens im ſechzehnten Jahrhundert erlaubte den Italienern kein verſtändiges Streben nach politiſcher Größe, und reizte noch weniger zur Empörung gegen die geiſtliche Herrſchaft des Pabſtes.

Schon in den vorigen Jahrhunderten hatten die unaufhörlichen Revolutionen in den italieniſchen Republiken und die Streitigkeiten, in welche dieſe Republiken bald unter einander, bald mit dem Pabſt und den italieniſchen Fürſten verwickelt waren, auswärtige Mächte gereizt, ſich eroberungsſüchtig in die Angelegenheiten der Italiener zu miſchen. Aber keine von jenen Mächten war in ſich ſelbſt conſiſtent genug, um ſich in Italien zu behaupten. In Neapel und Sicilien herrſchten zwar Könige von normänniſchem Stamm; aber dieſe waren ſchon zu Italienern geworden; und das ganze übrige Italien hatte einheimiſche Fürſten und Regenten. Was dieſe, wenn gleich mit franzöſiſcher oder öſtreichiſcher Hülfe, unter einander zu verhandeln hatten, war immer noch in einem gewiſſen Sinne Nationalſache der Italiener. Aber ſeit dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts waren die italieniſchen Fürſten und Republiken gewöhnlich nur Alliirte

liirte der Spanier und Oeſtreicher, oder der Franzoſen, die in Italien unmittelbar für den Vortheil ihrer eignen Monarchen fochten. Schon in dem Kriege gegen Venedig, das dem Kaiſer Maximilian I. ſo furchtbar ſchien, daß er durch die Ligue zu Cambray im Jahr 1508 die Könige von Frankreich und Arragonien, und noch dazu den Pabſt und mehrere italieniſche Fürſten zu Hülfe rufen zu müſſen glaubte, war der Triumph einer der auswärtigen unter den verbündeten Mächten das deutlich genug geſteckte Ziel. Venedig entging dem Verderben durch ſeine Energie, ſeine Politik und ein ſeltenes Glück. Aber der Werth einer Eroberung in Italien war nun entſchieden in den Augen des unternehmenden Königs Franz I. von Frankreich. Kaiſer Carl V., durch den die ſpaniſche und die öſtreichiſche Monarchie zu einer ungeheuern Macht vereinigt wurden, vertheidigte das Herzogthum Mailand, auf das der König Franz Anſprüche machte, zum Schein für die Familie Sforza, im Grunde aber nur gegen Frankreich. Der blutige Krieg, den beide Monarchen in den lombardiſchen Ebenen führten, ließ die Italiener ihre politiſche Ohnmacht zum erſten Male tief empfinden. Sie mußten zuſehen, wie Kaiſer Carl Mailand nach dem Tode ſeines letzten Herzogs für ſich behielt. Sie mußten die Demüthigung erleben, daß ſelbſt das heilige Rom von öſtreichiſchen und ſpaniſchen Soldaten, die den Souverain des Kirchenſtaats als den Feind ihres Kaiſers bekriegten, während ſie ihn als den Statthalter Chriſti nach wie vor verehrten, mit Sturm eingenommen und geplündert wurde. Auch Neapel wurde abwechſelnd von Franzoſen und Spaniern beſtürmt. Nach ſolchen Kataſtrophen mußte den italieniſchen Patrioten, die an der Ehre einer ſelbſtſtändigen und re-

ſpectablen Macht in ihrem Vaterlande Theil zu nehmen wünſchten, die letzte Hoffnung ſinken. Der ſubalterne Patriotiſmus, der jedem Bürger und Unterthan eines Ländchens für dieſes Ländchen übrig blieb, konnte liberalen Gemüthern nicht genügen. Indeſſen war die Nation in einem enthuſiaſtiſchen Schwunge. Was alſo noch von Nationalgefühl in Italien war, mußte abſterben, oder es mußte eine andre Richtung nehmen. An freier Cultur des Geiſtes übertraf Italien ſchon im funfzehnten Jahrhundert alle übrigen Länder. Die Superiorität des italieniſchen Kunſtgenies wurde ſelbſt von den franzöſiſchen und ſpaniſch-deutſchen Eroberern anerkannt und geehrt. Dahin alſo ſtrebte nun gewaltig der Nationalgeiſt der Italiener, durch freie Thätigkeit und ſchwelgeriſchen Genuß in den Freuden der Kunſt und Wiſſenſchaft ſich ſchadlos für die Opfer zu halten, die ihr Ehrgefühl in allen Staatsverhältniſſen den ausländiſchen Herſchern bringen mußte. Die Männer, deren Genie für Kunſt und Wiſſenſchaft entſchieden war, würden freilich auch ohne dieſe Ermunterung den Weg gegangen ſeyn, auf den die Natur ſie führte; aber ſie würden dann auf dieſem Wege nicht ſo ihre Zeitgenoſſen mit ſich fortgeriſſen haben, wie es ihnen in ihrem Vaterlande gelang. Vom äſthetiſchen Mitgefühl der ganzen Nation gleichſam getragen, wurden ſie der Stolz ihres Vaterlandes, nicht bloß einer Schule von Kennern und Dilettanten.

Aber dieſer äſthetiſche Gemeingeiſt der Italiener würde ſich dennoch ſchwerlich mit ſeiner ganzen Kraft entwickelt haben, wenn die kirchliche Reformation, die dem päbſtlichen Reiche damals mehrere der einträglichſten Provinzen entriß, auch in Italien Glück

gemacht

gemacht hätte. Dann würde man auch dort, erhitzt von theologiſchem Sectengeiſt, über die Freuden des Geiſtes als über eine ſehr entbehrliche Nebenſache hinausgeſehen haben. Aber dahin konnte es in Italien nicht kommen. Das Intereſſe der Italiener war zu feſt an das ihres geiſtlichen Monarchen geknüpft. Die Schätze, die dieſem Monarchen aus dem größten Theile von Europa zuſtrömten, verbreiteten, wenn auch keinen dauerhaften, doch einen ſehr erfreulichen Wohlſtand durch den Kirchenſtaat; und die übrigen italieniſchen Staaten zogen mehr oder weniger Vortheil von den Summen, die durch die vielen Fremden, deren Beſuche dem heiligen Vater oder heiligen Oertern galten, in Umlauf geſetzt wurden. Ueberdieß mußte ſich ganz Italien im Glanze des römiſchen Hofes gefallen. Bald aus dieſem, bald aus jenem italieniſchen Staate erhob ſich ein glücklicher Prieſter auf dem päbſtlichen Thron; aber nie ein Ausländer. Auch empfahl ſich der Katholicismus mit ſeinen Reizen für die Phantaſie weit mehr zu einer Religion für Italiener, als der Proteſtantiſmus mit ſeiner kritiſchen Kälte. Italien blieb alſo dem Pabſte treu; und eben dieſe Treue erhielt und beförderte den Flor der ſchönen Künſte. Die Mahler und Architecten arbeiteten fröhlich, wie im alten Griechenland, für eine Religion, die mit Geſchmack zu glänzen nicht unter ihrer Würde hielt, und deren Vorſteher das Künſtlerverdienſt ehrten und belohnten. Die Dichter konnten dieſer Religion nicht ſo unmittelbar nützen. Sie hatten zu viel Geſchmack, um durch chriſtliche Poeſie die Kirche verherrlichen zu wollen. Geiſtliche Gedichte waren auf's höchſte eine überflüſſige Zugabe zu den Werken der beſſeren Dichter. Aber die Kirche war dafür auch gegen alle weltlichen Freiheiten, die ſich die Dichter in ih-

ren Verſen nehmen mochten, ſo nachſichtig, daß Pabſt Leo X. ſelbſt eine muthwillige Geſellſchaft von Verſificatoren und Schauſpielern aus Siena an ſeinen Hof berief und ſich weltlich bis zum öffentlichen Aergerniß mit ihnen ergetzte. Die katholiſche Kirche war damals, wenn man nur ihre Dogmen ruhen ließ und ihre Gebräuche mitmachte, toleranter, und, verglichen mit der proteſtantiſchen, die ſich durch ſtrenge Kirchenzucht auszeichnen wollte, nur gar zu milde. Geſegnet mit dem heiligen Kreuze, dachte man in Italien auf nichts ſo angelegentlich, als auf heiteren, beſonders auf geiſtreichen und in Witz und Laune, wie in ſinnlicher Fröhlichkeit ausſchweifenden Lebensgenuß. Bei dieſer Stimmung des Publicums fand vor allen übrigen Künſten die Poeſie, als die gefälligſte Begleiterin aller Freuden, die meiſten Liebhaber und Gönner.

II. Nie haben aber auch die Fürſten und Herren eines Landes für ſchöne Kunſt und Litteratur mehr gethan, als die italieniſchen Großen im ſechzehnten Jahrhundert.

Unter den Päbſten zeichnete ſich beſonders Leo X. als Freund und Beförderer der italieniſchen Nationalpoeſie aus. Er war ein Sohn des Lorenz von Medici. Aus dem väterlichen Hauſe brachte er die Liebe zu den Künſten, die ſeinen Namen verewigt haben, auf den geiſtlichen Thron. Das Genie ſeines Vaters hatte er nicht geerbt; aber ſein Unternehmungsgeiſt und ſein Ehrgeiz, vereinigt mit ſeiner Macht, riſſen ihn hin, als ſeine Schatzkammer leer wurde, ſeinem Kunſtgeſchmacke ſelbſt die Ruhe der Kirche aufzuopfern. Die Religionstrennung, zu der er durch ſeinen einträglichen Ablaßhandel die nächſte Veranlaſ-

ſung

ſung gegeben hatte, ſtörte indeſſen den Flor der Künſte und der Litteratur, deren berühmteſter Gönner er war, auf keine Art. Seine vaticaniſche Baſilica und ſeine St. Peterskirche begeiſterten die Architekten, wie die Gemählde, die ihm Raphael, Michel Angelo und Tizian geliefert hatten, die Mahler ſeiner Zeit. Von Dichtern und Reimern war er während ſeiner ganzen Regierung wie belagert; und nie ließ ſich auch ein Pabſt ſo zur fröhlichen Unterhaltung ſelbſt mit Luſtigmachern herab, wenn ſie nur Verſe machen konnten. An der Tafel dieſes Nachfolgers des heil. Petrus ſtrömten zu den köſtlichſten Weinen und den ausgeſuchteſten Speiſen luſtige Verſe, die von ihren Verfaſſern recitirt wurden. Der komiſchen Poeſie war Pabſt Leo X. vorzüglich geneigt. Deßwegen lud er auch die komiſche Geſellſchaft von Siena, die ſich ſelbſt nach damaliger Sitte mit einem ſpaßhaften Namen die Congregation der Ungeſchlachten (*Congrega de' Rozzi*) nannte, an ſeinen Hof. Von dieſen Ungeſchlachten wurden damals die neueſten und beſten Luſtſpiele im Vatican vor dem Pabſte aufgeführt; und unter dieſen Luſtſpielen hatte das berühmteſte, die Calandra, einen Geiſtlichen, der in der Folge Cardinal wurde, zum Verfaſſer.

Die Päbſte nach Leo X. opferten zwar nicht das Intereſſe und die Würde der Kirche ihrem Kunſtgeſchmacke auf; aber mehrere von ihnen waren nicht unthätige Gönner der Künſte. Clemens VII. ehrte und belohnte Dichter und Gelehrte. Sanazzar und Berni ſtanden bey ihm in Anſehen. Nur ſeine Streitigkeiten mit dem Kaiſer Carl V. ſetzten ihn außer Stand, die Muſen länger zu begünſtigen. Als Rom im Jahr 1527 von den kaiſerlichen Truppen geplündert und der Pabſt in der Engelsburg belagert wur-

wurde, ſprengte dieſes unglückliche Ereigniß die Künſtler und die Gelehrten, die von der Partei des Pabſtes waren, auf einige Zeit aus einander. Aber damals war ſchon wieder ein Mediceer da, der ſich in Rom der verſcheuchten Muſen annahm. Der Cardinal Hippolyt von Medici, natürlicher Sohn Julians, eines der drei Söhne des Lorenz, nahm an ſeinem Privat-Hofe über drei hundert Individuen auf, die ſich der Poeſie oder der Gelehrſamkeit gewidmet hatten. Er ſelbſt machte ſeinen Vers. Unter andern überſetzte er in reimloſen Jamben das zweite Buch der Aeneide. Nach ſeinem und Clemens VII. Tode verſammelten ſich die Gelehrten in Rom um den Pabſt Paul III; und unter den vorzüglichen Köpfen, die dieſer, beſonders der Philoſophie und den höheren Wiſſenſchaften gewogene Pabſt zur Cardinalswürde erhob, hatte ſich Pietro Bembo auch als Dichter und proſaiſch beredter Schriftſteller in ſeiner Mutterſprache ausgezeichnet. Und ſo fuhren durch das ganze ſechzehnte Jahrhundert, wenn gleich nicht alle Päbſte, doch die meiſten, und neben ihnen mehrere Cardinäle fort, mit der Litteratur überhaupt auch die Nationalpoeſie zu ehren und zu befördern.

Mit den geiſtlichen Großen wetteiferten als Muſenfreunde die weltlichen. Der fürſtlichen Häuſer in Italien waren damals weit mehr, als jetzt; und an allen Höfen gehörte die Achtung der Poeſie zum guten Ton. Welches fürſtliche Haus damals für die Wiſſenſchaften und Künſte überhaupt das Meiſte gethan hat, ſcheint den italieniſchen Litteratoren deßwegen ſchwer zu entſcheiden, weil einige dem Hauſe der Mediceer in Florenz, andre den Herzogen von Ferrara den Preis zuzuerkennen geneigt ſind.

Aber

Aber wenn in Florenz, ſeitdem das Haus der Mediceer zur großherzoglichen Würde erhoben war, für die Wiſſenſchaften und Künſte überhaupt mehr gethan wurde, als in Ferrara, ſo wurde doch Ferrara das Athen der italieniſchen Poeſie. Dort vollendeten Arioſt und Taſſo unter beſonderer Begünſtigung der Fürſten ihre epiſchen Meiſterwerke. Dort erhob ſich das italieniſche Drama zu der höchſten Stufe, die es je erreicht hat und von der es nachher ſogleich wieder zurückſank, als ob ſeine Veredelung auf Ferrara eingeſchränkt geweſen wäre. Alfons I., Herzog von Ferrara aus dem Hauſe Eſte, ließ ſich während ſeiner dreiſſigjährigen Regierung durch die Kriege und politiſchen Unruhen, in die er faſt unabläſſig verwickelt war, nicht abhalten, große Summen aufzuwenden, um nach Arioſts Ideen das prächtigſte Schauſpielhaus der damaligen Zeit zu erbauen. Er ſelbſt nahm ſich Arioſts an, als dieſer Dichter die Gunſt ſeines bisherigen Gönners, des Cardinals Hippolyt von Eſte, eines Bruders des Herzogs, verloren hatte. Unter Herkules II., dem Sohne und Nachfolger des Herzogs Alfons I., erhielt ſich das Theater zu Ferrara in ſeinem Flor, und alle Muſenkünſte wurden von ihm begünſtigt. Er machte Verſe, indeſſen ſeine Gemahlin Renate, Tochter des Königs von Frankreich Ludwigs XII. lateiniſche und griechiſche Autoren las und ihre Töchter Lucretia und Anna zu denſelben Studien anhielt. In ſeine Fußtapfen trat wieder ſein Sohn Alfons II. Ihm widmete Torquato Taſſo zum Dank für die ausgezeichnete Aufnahme, die er am Hofe zu Ferrara gefunden hatte, das befreiete Jeruſalem. Ohne dringende Urſachen würde ſich auch dieſer liberale Fürſt nicht entſchloſſen haben, den Dichter, den er ehrte, wegen einer

ner Uebereilung, von der unten weiter die Rede ſeyn wird, eine Zeitlang als einen Arreſtanten zu behandeln.

Nächſt der fürſtlichen Familie von Eſte zu Ferrara zeichnete ſich unter den italieniſchen Großen, die als Gönner und Dilettanten der Poeſie berühmt waren, keine mehr aus, als die Familie Gonzaga. Franceſco Gonzaga, der vom Jahr 1484 bis 1519 als Marggraf von Mantua regierte, wurde zugleich zu den Helden und zu den Dichtern ſeiner Nation gezählt. Friedrich, der erſte Fürſt aus dieſer Familie, der den Titel eines Herzogs von Mantua annahm, wetteiferte mit den Herzogen von Ferrara in fürſtlicher Begünſtigung des Theaters. Der Herzog Vincenz von Mantua war einer der wärmſten Bewunderer und einer der thätigſten Freunde des Torquato Taſſo. Eine andre Linie der Familie Gonzaga herrſchte in Sabionetta, und noch eine andere in Guaſtalla; und auch unter den Fürſten dieſer beiden Linien waren mehrere zu ihrer Zeit als Dichter berühmt. Veſpaſian Gonzaga, Herzog von Sabionetta, wollte nicht unter den Großen zurückbleiben, die anſehnliche Schauſpielhäuſer erbauen ließen. Ferrante II., Herzog von Guaſtalla, wollte als Verfaſſer eines dramatiſchen Schäfergedichts mit Torquato Taſſo ſelbſt wetteifern. Curzio Gonzaga, auch ein Zeitgenoß des Torquato Taſſo, ſchrieb ein Heldengedicht, ein Luſtſpiel und viele andre Verſe. Auch Luigi Gonzaga, wegen ſeiner Bravour der Rodomont genannt, machte artige Stanzen.

Bei einer ſolchen Denkart der Fürſten mußte der italieniſche Adel, der ſchon ſeit dem vorigen Jahrhundert durch litterariſche Cultur ſich auszuzeichnen ſuchte, in

in ſeiner Liebe zu den Wiſſenſchaften und zu der Poeſie noch enthuſiaſtiſcher werden. Die berühmteſten und die meiſten italieniſchen Dichter des ſechzehnten Jahrhunderts waren aus adlichen Familien; und wer in großen Häuſern nicht ſelbſt Verſe machte, ehrte doch die Dichter und war ſtolz darauf, von ihnen geehrt zu werden. Auch die Damen vom erſten Range machten, wenn ſie konnten, wenigſtens Canzonen und Sonette. Beſonders glänzt unter dieſen Damen die edle Vittoria Colonna, die durch zärtliche Anhänglichkeit an ihren als Helden und als Freund der Wiſſenſchaften merkwürdigen Gatten, den Marquis Davalos von Peſcara, eben ſo berühmt wurde, als durch ihre Gedichte, deren unten weiter gedacht werden wird.

III. Die durch alle Stände verbreitete Liebe zur Poeſie veranlaßte denn auch die Entſtehung der vielen litterariſchen Geſellſchaften oder Akademien, in denen die Cultur der Nationalpoeſie eine Hauptbeſchäftigung war, und die weder in einem andern Lande, noch in einem andern Zeitalter in ſolcher Menge ihres gleichen gefunden haben.

Die älteſte dieſer Akademien war vermuthlich die von dem Litterator Pomponio Leto zu Rom geſtiftete. Schon gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts war ſie im Flor. Ihre glänzendſte Periode war die Zeit der Regierung des Pabſtes Leo X. Damals gehörten faſt alle vorzüglichen Köpfe unter den Schriftſtellern, die ſich in Rom aufhielten, zu dieſer Akademie. Bald in dem Hauſe eines ihrer angeſehenen Gönner, bald in einem Garten oder Luſtwäldchen kamen ſie zuſammen, laſen einander Verſe und Abhandlungen vor, diſputirten darüber, und feyerten

den

den Reſt der Zeit an gut beſetzten Tafeln, wo auch der Wein nicht geſpart wurde. Nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 ſcheinen ſich die Mitglieder dieſer Geſellſchaft nicht wieder zuſammengefunden zu haben. Aehnliche Akademien aber entſtanden bald darauf mehrere in Rom und auch in den übrigen italieniſchen Hauptſtädten.

Die ſpecielle Geſchichte dieſer Akademien hat den Fleiß italieniſcher und deutſcher Litteratoren mehr als hinlänglich beſchäftigt [a]). Einige Notizen von den vielen, die ſich darüber ohne Mühe zuſammentragen laſſen, mögen hier genug ſeyn, um zu zeigen, was für eine Art von litterariſch-äſthetiſchem Gemeingeiſt und Parteigeiſt damals in Italien herrſchte.

Schon in der römiſchen Mutter-Akademie, die bis zur Plünderung Roms beſtand, beliebten die Mitglieder mit den Statuten und der ganzen Einrichtung der Geſellſchaft zu tändeln. Wenigſtens zum Scherz ahmten ſie zuweilen die Formen der altrömiſchen Republik nach, hielten Comitien, wählten einen Dictator, und was des Spiels mehr war. Dieſe Art von Tändelei wurde in den folgenden Akademien bald weiter und zuletzt, vermiſcht mit Pedantiſmen, bis zu einer ſolchen Abgeſchmacktheit getrieben, daß man kaum begreift, wie der Witz der Italie-

a) Sehr gut iſt ihre Geſchichte erzählt von Tiraboſchi, Storia della lett. Ital. Tom. VII part. I. p. 112 etc. Da findet auch Jeder, wem es um umſtändlichere Notizen zu thun iſt, hinreichende Nachweiſung. — Wer damit noch nicht zufrieden iſt, findet bei Quadrio, Storia e rag. d'ogni poëſia, durch das ganze Werk, Unterhaltung vollauf.

liener im Jahrhundert Arioſts und Taſſo's ſich ſo kindiſch verirren konnte. Die litterariſche Geſellſchaft, die der Sonettenſänger Claudio Tolommei unter dem Patronat des Cardinals Hippolyt von Medici ſtiftete, nannte ſich mit einem Prachtnahmen die Akademie der Tugend. Die Mitglieder betitelten einander gewöhnlich Väter, oder auch wohl tugendhafte Väter. Ihr Präſident hieß ihr König; und eines ihrer nicht unbedeutenden Mitglieder, Annibal Caro, fand den Scherz nicht unter der Würde eines tugendhaften Vaters aus dieſer Geſellſchaft, zur Gratulation eines ihrer Könige, aus deſſen Geſicht eine ungewöhnlich große Naſe hervorſprang, eine Luſtrede von den Naſen zu ſchreiben [b]). Bald nachher gehörte es zum guten Ton aller italieniſchen Akademien, ſich ſelbſt einen phantaſtiſchen oder läppiſchen Spitznahmen zu geben und in der Abgeſchmacktheit dieſer Titel mit einander zu wetteifern. In Bologna entſtand eine Akademie der Hitzigen (ardenti); in Ravenna eine Akademie der Ungeſtalten (informi), eine der Schattenreichen (ombroſi), und eine der Wilden (ſelvaggi). In Ceſena verſammelten ſich auf einen ähnlichen Fuß die Verbeſſerten (riformati), in Faenza die Verirrten (ſmarriti), in Foligno die Neugeſtärkten (rin-

b) *Diceria de' Naſi* iſt der italieniſche Titel. Faſt ſcheint das Maaß der Naſen bei der Wahl eines Königs dieſer Tugendhaften öfter den Ausſchlag gegeben zu haben. Denn unter den verrufenen Schriften Peters des Aretiners befindet ſich eine ähnliche Diceria de' Naſi al Seſto *Rè della Virtù*, detto Naſone. Vielleicht ſind aber auch beide Reden an einen und denſelben Ehrenmann gerichtet.

(rinvigoriti), in Perugia die Geſchüttelten (ſcoſſi), die Eintönigen (Uniſoni) und die Unſinnigen (inſenſati); in Spoleto die Stumpfen (ottuſi), in Urbino die Betäubten (aſſorditi); und ſo hatte am Ende faſt jedes Winkelſtädtchen Italiens in ſeinen Mauern eine ſolche Verbrüderung, oder gar mehrere, die den übrigen in der Ehre eines geiſt- und ſinnloſen Aushängeſchildes nichts nachgaben.

Am meiſten haben ſich unter allen dieſen Akademien im Andenken erhalten die der Ungeſchlachten (Rozzi) und die Akademie von der Kleie (della cruſca). Wie jene, die zu Siena ihren Sitz hatte, unter der beſondern Begünſtigung des Pabſtes Leo X. in Rom das komiſche Theater in Aufnahme brachte, iſt ſchon oben erzählt. Die Akademie von der Kleie bildete ſich zu Florenz im Jahr 1582, nachdem ſchon manche andere Akademie dort entſtanden und wieder eingegangen war. Das meiſte Verdienſt um ihre Einrichtung erwarb ſich der Ritter Lionardo Salviati. Sie iſt in der Geſchichte der Philologie unvergeßlich geworden durch ihr großes Wörterbuch, das aber erſt im folgenden Jahrhundert (1612) erſchien. Im ſechzehnten Jahrhundert gehörten die Litteratoren von dieſer Akademie zu den eifrigſten unter den Recenſenten, die dem empfindlichen Torquato Taſſo durch ihren Tadel ſeine Tage verbitterten.

Wollen wir Alles, was die kaum überſehbare Menge von litterariſchen Geſellſchaften des ſechzehnten Jahrhunderts in Italien zur Bildung des Geſchmacks in der Poeſie und Beredſamkeit beigetragen haben, in einem Urtheile zuſammen faſſen, ſo iſt nicht zu leugnen, daß ſie zur Erhaltung des litterariſchen Enthu-

ſias-

ſiasmus und zur Verbreitung der poetiſchen Lectüre unter allen Ständen nicht wenig mitwirkten; aber geſtehen muß man dann auch, daß nur wenige Individuen unter den unzähligen Mitgliedern dieſer Akademien geſunden Geſchmack genug hatten, um den übrigen zu Führern zu dienen; und dieſe wenigen mußten ſich, ſtatt das Publicum zu bilden, als Akademiker nach ihrem Publicum bequemen, weil faſt Jedermann in Italien, der zum leſenden Publicum gehörte, auch Mitglied einer Akademie war. Die Menge dieſer litterariſchen Inſtitute hatte das Gute, daß keine ſolche Verbrüderung herriſch den Ton angeben und den Geſchmack deſpotiſiren konnte. Aber eben dieſe Menge von Akademien verhinderte das geſellſchaftliche Zuſammenwirken mehrerer vorzüglichen Köpfe auf einen Punkt. Eben dadurch, daß der Akademien ſo viele wurden und daß faſt Jedermann, wer Geſchmack haben wollte, ſich in eine ſolche Geſellſchaft aufnehmen ließ, hörte der Unterſchied zwiſchen ihnen und dem Publicum ſo gut wie ganz auf. Es gab im Grunde kein Publicum, außer den Mitgliedern der Akademien. Und auch dieß hätte überwiegende Vortheile zur Bildung eines f r e i e n und doch ſichern Geſchmacks in Italien haben können, wenn man damals, als die Akademien entſtanden, ſchon eine claſſiſche Litteratur g e h a b t hätte. Aber außer Dante, Petrarch und Boccaz gab es, als das Akademienweſen anfing, noch immer keinen italieniſchen Dichter, dem ganz Italien unbedingt huldigte. Angelo Poliziano und Lorenz von Medici hatten bei weitem kein ſo großes Publicum, als die Sonettenklimperer Seraſin, Tebaldeo und ihre Collegen. Die Epopöen Bojardo's und Pulci's wurden von einer Partei als Meiſterwerke angeſtaunt, während die Ge-

genpartei zu arm an kritiſchen Gründen war, um ihren Tadel rechtmäßig zu vertheidigen. Mit einem Worte, der Geſchmack des großen Publicums war, als die Akademien entſtanden, noch zu unreif, und die Kritik ſelbſt unter den beſſeren Akademikern noch zu weit zurück, als daß ſie zur Veredelung des Nationalgeſchmacks, oder wohl gar zur Bildung des Genies ſelbſt, etwas Sonderliches hätten beitragen können. Statt der Vernunft leitete ſie der Uebermuth. Die gelehrten Geſellſchaften ſollten zugleich luſtige Brüderſchaften ſeyn. Der komiſche Witz der damaligen Zeit war aber beſonders noch ungebildet. So entſtanden und behaupteten ſich die läppiſchen und poſſenhaften Namen und Formen dieſer Akademien; und kein Arioſt und kein Taſſo durften dagegen etwas erinnern. Durch das Studium der alten und der wenigen unter den neueren Dichtern, die ſchon ein claſſiſches Anſehen hatten, und noch mehr durch ſich ſelbſt, nicht durch den Einfluß des Geſchmacks oder der Grundſätze einer Akademie gebildet, fanden die Dichter, die das ſechzehnte Jahrhundert zur guten Zeit der italieniſchen Redekunſt machten, die rechten Wege; und dieſen Dichtern trat mancher kleinſtädtiſche Akademiker, der den Kunſtrichter ſpielte, um ſo kecker in den Weg, weil er ſich auf ſeine kritiſche Brüderſchaft ſtützte. Wären die Akademien im folgenden Jahrhundert entſtanden, als die Kritiker, wenn von claſſiſchen Werken die Rede war, nicht mehr faſt allein ihre Zeitgenoſſen und alſo nicht mehr faſt alle parteiiſch richteten, ſo würden ſie weit mehr genützt haben. Aber der Geiſt, der ihnen von ihrer Entſtehung an eigen war, erloſch auch im folgenden Jahrhundert nicht eher, als bis ſie ſelbſt eine nach der andern eingingen.

Zwei-

Zweites Capitel.

Geſchichte der Poeſie.

Noch immer hatte Italien keinen neueren Dichter, der an Fülle des Genies mit Dante, und an Zartheit und Adel des Geſchmacks mit Petrarch zu vergleichen geweſen wäre. Aber ſchon in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts erſchienen die erſten Verſuche Arioſt's, des Dichters, der noch jetzt bei den Italienern vorzugsweiſe der göttliche heißt. Er heißt ſo, nicht nur weil ſein reiner Geſchmack ſo ſelten wie ſein Genie, ſondern weil er überdieß noch ganz und gar ein Dichter nach italieniſcher Sinnesart war. Mit ihm muß die Geſchichte der guten Zeit der italieniſchen Redekunſt anfangen.

Arioſt.

Arioſt's Leben iſt nicht romantiſch, wie das Leben des Dante und Petrarch. Die Zeit, wo der Dichter, ohne verkannt zu werden, nicht von dem Menſchen, und dieſer nicht von jenem geſchieden werden konnte, dieſe Zeit des Standes der Unſchuld der Poeſie, nahte ſich in Italien ſchon ihrem Ende. Die Dichter lernten ſich mehr als Künſtler fühlen. Die Brüder Pulci und Graf Bojardo hatten ſchon ihre Phantaſienwelt von der Welt, in der ſie lebten, ganz getrennt. Und gerade

gerade damals, als die Werke dieſer Epopöendichter durch ihre Neuheit die Aufmerkſamkeit des Publicums vorzüglich reizten, empfand Arioſt zuerſt ſeine Beſtimmug [c]).

Lodovico Arioſto wurde geboren im Jahr 1474 zu Reggio in der Lombardei. Sein Vater war damals Commendant dieſer Stadt, die im Gebiete des Herzogs von Ferrara lag. Seine Familie gehörte zu dem Adel des Landes. Der junge Arioſt erhielt die Erziehung eines Mannes von Stande. Schon als Knabe zeichnete er ſich durch ſein Talent und durch litterariſche Kenntniſſe aus. Eine lateiniſche Rede, die er bei der Eröffnung der Lehrſtunden hielt, machte zuerſt aufmerkſam auf ihn. Bald darauf dramatiſirte er die Geſchichte des Pyramus und der Thisbe in italieniſchen Verſen. Aber ſein Vater wollte einen tüchtigen Juriſten in ihm heranwachſen ſehen. Lange überwand der junge Mann den Widerwillen, den er gegen die juriſtiſchen Studien fühlte, bis ſein Vater ſelbſt verſtändig genug war, ihn ſeinem eignen Geſchmacke zu überlaſſen [d]). Er ging nun nach Rom und beſchäftig-

c) Einen brauchbaren Auszug aus den vielen Lebensbeſchreibungen Arioſts enthält die *Vita di Lodovico Arioſto, e dichiarazioni al Furioſo* von Gaetano Barbieri, gedruckt zu Ferrara 1773. Wer damit den Artikel Lodovico Arioſto bei Mazzuchelli verbindet, kann, wenn es ihm nicht um Particularien beſonders zu thun iſt, die übrigen Biographen Arioſt's entbehren. Arioſt ſelbſt erzählt die Geſchichte ſeiner erſten litterariſchen Bildung in der ſechſten ſeiner Satyren.

d) Daß er in der Folge aber ſeine juriſtiſchen Studien Poſſen (ciancie) nannte, werden ihm die Juriſten ſchwerlich verzeihen.

Mio

tigte ſich faſt ganz mit der alten Litteratur, vorzüglich mit den alten Dichtern. Durch einige lateiniſche Gedichte machte er ſich zuerſt bekannter. Wir wiſſen nicht, was es war, was Arioſt's Genie ermunterte, ſeinen erſten Ausflug in die Dichterwelt mit einem regelmäßigen Luſtſpiele zu wagen, desgleichen damals in einer neueren Sprache noch etwas ganz Neues war. Man ſtreitet, ob ſeine Caſſaria, oder die Calandra des Bernardo Dovizio, der nachher der Cardinal Bibiena hieß, das erſte italieniſche Drama iſt, das den Namen eines ordentlichen Luſtſpiels verdient [e]). Vielleicht kamen Arioſt und Dovizio ungefähr zu gleicher Zeit auf denſelben Gedanken, die komiſche Poſſenreiſſerei, die die Stelle des Luſtſpiels in Italien vertrat, durch ein regelmäßiges Stück nach den Muſtern des Plautus und Terenz zu verdrängen, ohne gleichwohl den Dialog zu verſificiren, weil zur komiſchen Popularität die Sprache in Proſa zu gehören ſchien. In Proſa alſo ſchrieb Arioſt ſeine Caſſaria und bald darauf ſein zweites Luſtſpiel, Die Verwechſelungen (I ſuppoſiti), das erſte dieſer beiden Stücke nach aller hiſtoriſchen Gewißheit noch vor

Mio padre mi caccio con ſpiedi e lancie,
Non che con ſproni, a volger teſti e chioſe;
E m' occupò cinque anni *in quelle ciancie;*

ſagt er in ſeiner ſechſten Satyre.

e) Noch immer findet man gewöhnlich die Calandra als das erſte regelmäßige Luſtſpiel in italieniſcher Proſa aufgeführt. So kategoriſch, wie Blankenburg in ſeinen litterariſchen Zuſätzen zu Sulzer's Wörterbuche unter dem Artikel Comödie die Caſſaria für älter erklären, heißt auch, dreiſt aburtheilen. Aber wahrſcheinlich iſt die Caſſaria älter als die Calandra. Man vergl. Tiraboſchi l. c. T. VII. part. III. p. 142.

vor dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts [f]). Im Jahr 1500 verlor er ſeinen Vater. Jetzt mußte er in ſeinem ſechs und zwanzigſten Jahre ſeine Neigung zur Poeſie mit einträglicheren Geſchäften ausgleichen lernen. Ein ſchwärmeriſcher Kopf war er nie geweſen, ob er gleich, wie damals jeder italieniſche Dichter, auch Sonette und Canzonen machte, in denen es ihm mit den Freuden und Leiden der Liebe voller Ernſt geweſen zu ſeyn ſcheinen mußte.

Mehr durch ſeine Kenntniſſe und durch die Gewandtheit ſeines Geiſtes, als durch ſein Dichtergenie, empfahl ſich Arioſt dem Cardinal Hippolyt von Eſte, dem Bruder des Herzogs Alfons I. von Ferrara. Er trat als Geſchäftsmann in die Dienſte dieſes gelehrten, wenn nicht eben der Poeſie vorzüglich gewogenen Prälaten. Von nun an hatte er Arbeit genug, die ihm wenig Freude machte. Bald wurde er in Negotiationen an den päbſtlichen Hof geſchickt, bald mußte er gar einen Feldzug mitmachen. Seine Luſtſpiele ſah er zwar ungefähr um dieſelbe Zeit in Ferrara mit allem Pomp aufgeführt und mit allen Zeichen des Beifalls beehrt. Aber ſein dichteriſcher Geiſt ſtrebte höher. Die romantiſche Epopöe des Grafen Bojardo hatte ihn zu der Idee einer ähnlichen, aber muſterhafteren Dichtung begeiſtert. Jede Stunde, die er ſeinem Geſchäftsleben abgewinnen konnte, benutzte er als Dichter, um endlich das bewunderte Werk zu Stande zu bringen, das ſeinen Namen verewigt hat. In der Wahl des Stoffs zu einer romantiſchen Epopöe

f) In der (Anmerk. c)) genannten Vita del Arioſto wird bewieſen, daß Arioſt die Caſſaria ſchrieb, als ſein Vater noch lebte.

pöe ſcheint er nicht lange unſchlüſſig geweſen zu ſeyn. Die fabelhaften Thaten des großen Roland waren ein Modethema der erzählenden Poeſie geworden. Sie ließen der Phantaſie ſo weiten Spielraum, als man verlangte, und knüpften doch dem Scheine nach die Fabel an die wahre Geſchichte. Sie ließen ſich deßwegen auch benutzen, um der Familie von Eſte ein Compliment zu machen, wenn man die erſten Ahnen dieſes fürſtlichen Hauſes von berühmten Helden aus dem Zeitalter ableitete, wo keine Urkunden und keine Geſchichtsbücher das Gegentheil bewieſen. Roland wurde alſo der Ritter, den Arioſt, wie vor ihm Bojardo und Pulci, zum Helden ſeines Gedichts oder wenigſtens zu dem wählte, der dem Gedichte einen Namen geben mußte. Das Labyrinth, in das der erfinderiſche Bojardo ſeine Abenteurer geführt hatte, ſchien ein ſo trefflicher Tummelplatz für ſie zu ſeyn, daß ſich kein beſſerer erfinden ließ. Statt eine neue Erzählung von vorn anzufangen, trug daher Arioſt kein Bedenken, die Erfindungen Bojardo's, als hiſtoriſche Facta vorauszuſetzen, und in der Erzählung der romantiſchen Begebenheiten Roland's und ſeiner Zeitgenoſſen da fortzufahren, wo Bojardo aufhörte.

Der Cardinal Bembo, der ſich ſelbſt Verdienſte um die italieniſche Litteratur erwarb, deren unten weiter gedacht werden wird, ſoll dem Arioſt den wunderlichen Rath gegeben haben, den raſenden Roland zum Helden eines Gedichts in lateiniſcher Sprache zu machen. Arioſt ſoll dem Cardinal geantwortet haben, daß er lieber unter den toſcaniſchen Dichtern der erſte, als unter den lateiniſchen kaum der zweite ſeyn wolle. Auch wenn er dieſe Antwort nicht gegeben hat, hatte er zu viel geſunden Geſchmack, um

eine Ritterepopöe in der Sprache und Manier der Antike nicht ſchon beim erſten Gedanken als etwas Widerſinniges zu verwerfen. Aber von einer andern Seite verließ ihn anfangs ſein ſonſt ſo ſichrer äſthetiſcher Tact. Statt den achtzeiligen Stanzen treu zu bleiben, die nun ſchon ſeit Boccaz für die romantiſche Erzählung in italieniſcher Sprache ungefähr daſſelbe geworden waren, was für die antike der Hexameter war, wollte er ſich wieder von der dreizeiligen Reimkette (terze rime) feſſeln laſſen, in der Dante ſeine poetiſche Reiſe beſchrieben hatte. Der Anfang dieſes Verſuchs hat ſich erhalten [g]). Arioſt ſcheint ihn aber bald aufgegeben zu haben. Er mußte auch bei ſeiner entſchiedenen Neigung zu einer leichten Erzählungsart bald fühlen, daß die dreizeilige Reimkette, ſo vortrefflich ſie ſich an eine ſententiöſe Gedankenſprache ſchließt, den Gang der Erzählung ſchwerfällig macht. Die achtzeiligen Stanzen konnten freilich zur Schwatzhaftigkeit verführen, aber auch den Reiz der Erzählung ſehr erhöhen. Arioſt verwarf, was er ſchon in der Reimkette erzählt hatte; und die Stanzen wurden durch ihn das Anmuthigſte, was noch je ein italieniſcher Vers geweſen war.

Wenn

g) Man findet ſie in den älteren und neueren Ausgaben der *Rime* oder vermiſchten Gedichte Arioſts. Der Orlando furioſo in terze rime fängt, trocken genug, ſo an:

Canterò l'arme, canterò gli affanni
D'amor, ch'un cavalier ſoſtenne gravi,
Peregrinando in terra e in mar molt' anni.
Voi l'uſato favor, occhi ſoavi,
Date all' impreſa, voi che del mio ingegno,
Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.

Wenn man den Umfang des raſenden Roland mit dem Fleiße vergleicht, den Arioſt auf die Politur jeder Zeile gewandt hat, und wenn man ſich dann an das Geſchäftsleben dieſes Mannes erinnert, muß man ſeine Thätigkeit zugleich mit ſeinem Genie bewundern. Um ſeine Epopöe ſo weit zu vollenden, daß er ſie als ein Ganzes von vierzig Geſängen zum Druck abliefern konnte, brauchte er nur etwas über zehn Jahr. Während dieſer Zeit las er jeden Geſang ſeinen Freunden vor und benutzte jeden Wink, etwas zu ändern, oder zu beſſern. Kaum aber war auch ſein Gedicht im Jahr 1515, alſo im vierzigſten Lebensjahre des Dichters, zum erſten Male gedruckt, als der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, ſchon eine zweite Ausgabe nöthig machte [h]). Noch vier Ausgaben erſchienen bis zum Jahr 1532.

Aber gerade um die Zeit, als Arioſt den Lohn ſeiner treflichen Arbeit auch in dem Beifall ſeines Gönners, des Cardinals Hippolyt von Eſte, zu finden hoffte, dem er ſeinen Roland zugeeignet hatte, riß das Band zwiſchen ihm und dem Cardinal. Was für Mißverſtändniſſe dazu Veranlaſſung gaben, wiſſen wir nicht genau. Daß der Cardinal, der von den leichten Spielen der Phantaſie überhaupt kein ſonderlicher Liebhaber geweſen zu ſeyn ſcheint, den Dichter, in

h) Auch bei Mazzuchelli, der die Ausgaben des Orlando furioſo unter dem Artikel Arioſto geſammelt hat, wird eine Ausgabe von 1515 als die erſte, und eine von 1516 als die zweite angeführt. Unter den neueren Litteratoren will nur der Verfaſſer der oben erwähnten Vita del Arioſto beide Ausgaben für eine und dieſelbe angeſehen wiſſen, die im Jahr 1515 angefangen und 1516 beendigt ſeyn ſoll.

in dem er lieber den Geſchäftsmann ſah, kalt und ſpöttelnd geſagt habe, wie er nur auf alle die Poſſen verfallen ſei, mag leicht wahr ſeyn, wenn es gleich keine hiſtoriſch beglaubigte Anekdote iſt. Aber nicht wahrſcheinlich iſt es, daß Arioſt mit ſeiner Menſchenkenntniß ſeinem Gönner eine Kälte übel genommen habe, auf die er ſich immer gefaßt halten mußte. Er und der Cardinal hatten im Grunde nie für einander gepaßt. Arioſt war der Geſchäftstreiberei im Dienſte des Cardinals längſt von Herzen müde, wie ſeine Satyren beweiſen; und eine Kleinigkeit konnte zuletzt beiden wichtig genug ſcheinen, um dem Mißfallen, das ſie an einander fanden, den Ausſchlag zu geben. Der Cardinal machte im Jahr 1517, alſo ein Jahr nach der zweiten Ausgabe des Roland, eine Reiſe nach Ungarn. Arioſt hatte keine Luſt, ihn zu begleiten; und beide waren geſchieden. Um dieſelbe Zeit mußte es ſich fügen, daß der Dichter, der an Rechtshändeln nicht mehr Geſchmack, als an politiſchen Verhandlungen fand, wegen des Reſts ſeines väterlichen Vermögens in einen Proceß gerieth. Ohne dieſen Umſtand hätte er ſich ſchwerlich überreden laſſen, nach ſeiner Trennung von dem Cardinal in den Dienſt des regierenden Herzogs von Ferrara, Alfons I., zu treten und noch einmal ſein Glück am Hofe zu verſuchen. Mehr Ruhe ließ ihm der Herzog, als der Cardinal. Aber der Bedürfniſſe des Dichters waren indeſſen auch mehrere geworden. Ob er geſetzmäßig verheirathet war, wiſſen wir nicht gewiß; aber er hatte für einige Kinder zu ſorgen, und ſeine Einnahme reichte nicht weit. Genöthigt, ſich mit Bitten um Entlaſſung oder neue Unterſtützung an den Herzog zu wenden, erhielt er Zulage zu ſeiner Beſoldung, aber zugleich auch wieder neue Geſchäfte, die ihn faſt noch verdrießlicher mach-

machten, als alle vorigen. Er wurde als Commiſſär abgeſchickt, um in der Gegend, die die Garfagna heißt, eine Rotte von Banditen und Aufrührern zum Gehorſam zu bringen. Der Ruf, in dem ſein Name ſelbſt bei dieſen rohen Menſchen ſtand, ſoll ihm die Beendigung ſeines Geſchäfts, ſo weit er damit fertig wurde, nicht wenig erleichtert und ihm ein Mal ſogar das Leben gerettet haben. Aber widerlich blieben ihm alle dieſe unpoetiſchen Aufträge nach wie vor. Um ſich eine poetiſche Schadloshaltung zu verſchaffen, machte er ſeinem Unwillen Luft in ſeinen Satyren.

Aufträge nach ſeinem Sinne erhielt der geplagte Arioſt endlich wieder, als ſein Herzog anfing, ſich lebhafter für das Theater zu intereſſiren. Damals wurde zu Ferrara das prächtige Schauſpielhaus erbauet, zu dem Arioſt den Plan angegeben hatte. Er ſelbſt übernahm auch die Direction des Baues. Zugleich wandte er ſich wieder zu der dramatiſchen Poeſie, durch die er zuerſt berühmt geworden war. Seine beiden Luſtſpiele, die er zwanzig Jahr vorher in Proſe geſchrieben hatte, arbeitete er um, und brachte ſie in Verſe. In Verſen ſchrieb er nun auch ſeine übrigen Luſtſpiele. Alle ſeine Stücke wurden mit dem lebhafteſten Beifall auf dem neuen Theater aufgeführt. Die Fürſten und Herren ſelbſt trugen kein Bedenken, als Schauſpieler Rollen zu übernehmen. Der Prinz Don Franceſco von Eſte, zweiter Sohn des Herzogs, recitirte ein Mal den Prolog.

So lebte Arioſt die letzten Jahre ſeines Lebens in Ruhe und Ehre, und immer geſchäftig für die Poeſie. Da ſeine eignen Luſtſpiele für die Bedürfniſſe des Theaters zu Ferrara nicht hinreichten, überſetzte er mehrere

Stücke

Stücke des Plautus und Terenz. Zu den ſechs und vierzig Geſängen ſeines Roland fügte er noch fünf neue hinzu, die aber erſt nach ſeinem Tode gedruckt wurden und jetzt als ein Anhang zu dem früher geſchloſſenen Ganzen bekannt ſind. Aus Laune, oder zur Uebung, überſetzte er einige Ritterromane aus dem Spaniſchen und Franzöſiſchen in's Italieniſche. Den größten Fleiß wandte er noch auf die neue Ausgabe ſeines Roland, der im Jahr 1532, an mehreren Stellen umgearbeitet, überhaupt in der Geſtalt erſchien, wie er ſich bei der Nachwelt erhalten hat.

Im ganzen Laufe ſeines Lebens zeigte ſich Arioſt als einen Mann von kühlem Verſtande, und nie als einen Schwärmer. Seine Phantaſie und ſein Charakter ſchienen in gar keiner Gemeinſchaft zu ſtehen. Nur jene war unabläſſig in dichteriſcher Unruhe. Er ſelbſt dachte und lebte als Menſch proſaiſch. Er liebte die Einſamkeit, aber nur, um ungeſtört mit heiterem Sinne zu denken und zu dichten, nicht, um leidenſchaftlich über einer Empfindung zu brüten. Die Neugierigen gaben ſich viele Mühe, die Dame ſeines Herzens zu entdecken, weil auch er, nach der Weiſe der Zeit, in Sonetten und Canzonen ſeufzte. Aber nie iſt eine Liebſchaft von ihm ruchtbar geworden. Ob er mit der Mutter ſeiner Kinder verheirathet war, oder auf welchen Fuß er mit ihr lebte, iſt ein hiſtoriſches Räthſel geworden. Er war in ſeinem Betragen ernſthaft und zurückhaltend, auch wohl ein wenig eigenſinnig und launiſch; aber ſeine Neigung zu erheiternden Vorſtellungen blickte durch ſeinen Ernſt, und ſein heller Verſtand wurde durch keine Laune ſo verdunkelt, daß er die Verhältniſſe der wirklichen Welt falſch beurtheilt oder die Geſchicklichkeit verloren hätte, ſich

den

den Umſtänden anzupaſſen. Man merkte ihm bald den Mann von Geiſt an, aber nicht den Dichter. Liberal in ſeiner ganzen Denkart, haßte er alle Heuchelei und alle Kriecherei. Er war beſcheiden, gefällig und geſprächig, aber mit männlichem Selbſtgefühl und mit der Würde eines freien Geiſtes. Keinem Großen machte er den Hof; aber auch keine Gunſt und kein Beifall, mit der ihn, beſonders in den letzten Jahren ſeines Lebens, die Großen beehrten, machte ihn eitel. Daß Kaiſer Carl V. in eigner Perſon ihn mit dem Lorbeer gekrönt habe, iſt vermuthlich eine von den erfundenen Anekdoten, mit deren hiſtoriſcher Beglaubigung man es ehmals nicht ſo genau nehmen zu müſſen glaubte, um berühmte Männer deſto zuverſichtlicher zu ehren. Aber daß Kaiſer Carl V. bei ſeinem Aufenthalt in Italien den berühmteſten Dichter ſeiner Zeit einer beſondern Aufmerkſamkeit gewürdigt hat, iſt um ſo wahrſcheinlicher, da es zum guten Ton in jenem Zeitalter unter den Großen gehörte, äſthetiſches Verdienſt zu ehren.

Arioſt ſtarb zu Ferrara im Jahr 1533. Er wurde, wie er es verordnet hatte, ohne alle Feierlichkeit begraben. Sein Bruder Gabriel und ſein Sohn Virginio Arioſto ſcheinen mehr, als der Herzog von Ferrara, bedacht darauf geweſen zu ſeyn, ihm ein Denkmal auf ſeinem Grabe zu errichten. Erſt vierzig Jahre nach ſeinem Tode erhielt er ein ſtattliches Monument auf Koſten eines Ferrareſiſchen Edelmanns, Agoſtino Moſti. Damit er aber unter dieſem Ehrenſteine ruhen konnte, mußte ſeine Aſche auf einen andern Platz tranſportirt werden; und, als ob er zum Wandern nach dem Tode beſtimmt wäre, wurde dieſer Aſche in der Folge im Jahr 1612 noch ein

ein Mal eine andere Stelle angewieſen, als ihm ſein Urenkel, der, wie er ſelbſt, Ludwig hieß, das anſehnlichere Monument errichten ließ, unter dem ſein irrdiſcher Ueberreſt noch jetzt ruht.

* * *

Was Arioſt für die italieniſche Poeſie gethan hat, verdient in einer allgemeinen Geſchichte der Redekunſt nach den Gedichten Dante's und Petrarch's die meiſte Aufmerkſamkeit. Unter ſeinen Werken nimmt der raſende Roland, dem Werth und dem Umfange nach, den erſten Platz ein. Den nächſten behaupten ſeine Luſtſpiele. Nach dieſen folgen in einer nicht ſo leicht zu beſtimmenden Rangordnung ſeine Satyren, Elegien, Canzonen, Sonette und ähnliche Gedichte.

Was Petrarch für die lyriſche Poeſie geweſen war, wurde Arioſt für die epiſche. So wie jener durch Innigkeit des Gefühls und, einige Pedantiſmen und romaneſke Uebertreibungen abgerechnet, durch claſſiſche Correctheit des Geſchmacks die Sonette und Canzonen der provenzaliſchen Rohheit ganz und gar entriß, ſo veredelte Arioſt die Epopöe, die aus dem Ritterroman entſtanden war, durch eine der ſeltenſten Vereinigungen des Talents, dichteriſch zu erzählen und lebendig und treffend zu beſchreiben, mit männlichem Verſtande, origineller Laune und muſterhafter Eleganz.

Man muß dem Wunſche, ein Gedicht, das in gewiſſer Hinſicht unübertrefflich iſt, gegen allen Tadel vertheidigen zu können, die Rechte und den Nutzen der

der Kritik aufopfern, wenn man die undankbare Arbeit übernimmt, den raſenden Roland als ein Ganzes zu loben. Es iſt eine ſinnreiche Verwirrung von romantiſchen Mährchen; und dieß iſt es nicht etwa, als ein Werk im Geiſt des Zeitalters, gegen die Abſicht des Dichters. Arioſt's Geſchmack ließ ſich von ſeinem Zeitalter nicht beherrſchen, und ſein freier Geiſt unterwarf ſich jedem Geſetze, wenn er Luſt hatte, zu gehorchen. Wie leicht es ihm wurde, im Styl der poetiſchen Antike zu dichten, ſobald er nur wollte, beweiſen ſeine Luſtſpiele. Auch ein Heldengedicht nach dem Muſter der Ilias und Aeneis würde ihm nicht mißlungen ſeyn, wenn er Luſt gehabt hätte, ſeine Erfindung und ſeine Manier den Regeln des antiken Epos zu unterwerfen. Aber dann hätte er nicht nur ſeine Neigung zur muntern und muthwilligen Darſtellung unterdrücken müſſen; er hätte, nach ſeiner Vorſtellungsart, auch gegen den Geiſt des Stoffs geſündigt, den er ſich gewählt hatte. Die beiden Pulci ſcheinen ihn durch ihre verunglückten Erfindungen aufmerkſam auf die ſinnreiche Uebereinſtimmung gemacht zu haben, in die ſich durch ſcheinbar planloſe Compoſition ein Rittergedicht mit dem Geiſte der planloſen Abenteuerlichkeit der ritterlichen Denkart bringen ließ. Wo Bojardo mit ſeinem unvollendeten Roland hinaus wollte, wiſſen wir nicht; aber daß man es auch ſogar nicht errathen kann, ſcheint zu beweiſen, daß er ſich ſelbſt mit einem Gedicht ohne Ende trug; denn in der unüberſehbaren Verwickelung von abenteuerlichen Begebenheiten, die er zuſammenflocht, zeigt ſich kaum eine Spur von epiſcher Einheit. Dieſe kecke und wilde Verwickelung ſcheint dem eben ſo muthwilligen, als erfinderiſchen Arioſt als etwas zum Weſen der Ritterepopöe Gehöriges gefallen und ihn

ihn zur geiſtreicheren Nachahmung gereizt zu haben; und die Form ſeines Gedichts wurde ein Spiegel des Inhalts. Seine Phantaſie hatte nun völlig freie Flügel, ſo lange und ſo weit zu ſchwärmen, als ſie wollte. Sein Muthwille konnte mit der treuherzigen Aufmerkſamkeit ſeines Publicums um ſo luſtiger ſpielen, je leichtſinniger er gerade da, wo eine Erzählung bis zu einer Art von Kataſtrophe fortgeführt iſt, den Faden abriß, um zu einer andern Begebenheit überzuſpringen. Das Sinnreiche dieſer labyrinthiſchen Compoſition iſt ſo verführeriſch, daß eine nicht pedantiſche Kritik wohl ein Mal dadurch beſtochen werden kann. Aber das Recht, auf Einheit in jeder dichteriſchen Erfindung zu dringen, muß ſich die Kritik auch zu Gunſten eines Arioſt nicht entwenden laſſen. An Einheit, die ohne Schikane dieſen Namen verdiente, fehlt es der Compoſition des raſenden Roland vom erſten bis zum letzten Geſange; und den Beweis, daß das romantiſche Epos nicht, wie das antike, mit Einheit der Erfindung beſtehen könne, wird doch niemand im Ernſt zu führen geſonnen ſeyn.

Unſchicklich wäre ſchon der Titel dieſes Gedichts, wenn Arioſt in der epiſchen Einheit ein beſondres Verdienſt geſucht hätte. Roland iſt zwar der ſtärkſte, aber weder der tapferſte, noch der intereſſanteſte unter den Helden, mit deren Thaten und Liebſchaften uns Arioſt unterhält. Bei ſeiner Rieſenſtärke hat es der Held Roland in den Schlachten ſo bequem wie Achill; denn er iſt, wie dieſer, unverwundbar. Aber er hält nicht, wie dieſer, als ein Wundermann, ohne welchen nach dem ſeltſamen Willen der Götter der Zweck eines großen Heereszuges nicht erreicht werden kann, alle Begebenheiten im Gedichte zuſammen.

Er

Er ſetzt zwar ſeinen Kaiſer Karl in Verlegenheit, als er in die weite Welt geht, um die ſchöne Angelika aufzuſuchen. Aber auch Rinald und andre der Braven des Heers zerſtreuen ſich, ſo daß wir nicht deutlich ſehen, an wem Karl das Meiſte verlor. Rolands Tollheit, als er, erſt im drei und zwanzigſten Geſange, vor Eiferſucht den Verſtand verliert, ändert nirgends etwas in der Hauptſache. Als er wieder zur Vernunft kommt, läuft der Faden der Begebenheiten nach wie vor in derſelben Verwirrung fort. Dem unüberwindlichen Roland war es zwar aufbehalten, in einer großen Schlacht die beiden Anführer des feindlichen Heers, die Könige Agramant und Gradaß, zu erlegen; und dieſer Sieg war für den Kaiſer Karl und die fränkiſche Chriſtenheit entſcheidend. Aber Roland erlegt die beiden Könige ſchon im zwei und vierzigſten Geſange des Gedichts; und ſeine That wird von dem Dichter auf keine auszeichnende Art hervorgehoben. Gleich darauf folgen wieder andre Begebenheiten. Das Gedicht geht noch durch vier Geſänge fort. Es ſchließt mit dem Tode des Saracenen Rodomont. Dieſen unbändigen Rodomont konnte Roland ſelbſt nicht überwältigen; denn er balgt ſich, im neun und zwanzigſten Geſange, auf einer Brücke ſo ungeſchickt mit ihm herum, daß beide Kämpfer in's Waſſer fallen [i]). Rodomont's Beſieger iſt Arioſt's

i) Orlando, che l'ingegno avea ſommerſo
Jo non ſò dove, e ſol la forza uſava,
L'eſtrema forza, a cui per l'univerſo
Neſſuno o raro paragon ſi dava,
Cader del ponte ſi laſciò riverſo,
Abbracciato col Pagan, come ſtava.
Cadon nel fiume, e vanno al fondo inſieme,
Ne ſalta in aria l'onda, e il lito geme.

Orlando fur. Cant. XXIV. 47.

Arioſt's Liebling unter ſeinen Rittern, der muntere Abenteurer Roger (Ruggiero), ein Saracen, der ſich aus Liebe zu der ſchönen Heldin und Chriſtin Bradamante entſchließt, ein Chriſt zu werden. Von dieſem heroiſchen Paare ſtammte, nach Arioſt's poetiſcher Genealogie, das Haus Eſte ab [k]). Dem Hauſe Eſte zu Ehren endigt alſo das Gedicht, das der raſende Roland heißt, mit einer Heldenthat Roger's, nicht Roland's. Ueberdieß verlieren wir den Helden Roland in der künſtlichen Verwirrung der Begebenheiten ganz aus den Augen, außer wenn von Zeit zu Zeit die Reihe an ihn ſo gut wie an die Andern kommt. Sein Name iſt mehr ein Motto zu Arioſt's Ritterepopöe, als ein wirklicher Titel.

Was ein unbefangener Geſchmack an dieſer Epopöe nächſt der Einheit der Erfindung vermißt, iſt das Intereſſe der Charaktere. Unter Arioſt's Helden iſt kein Achill, kein Diomed, kein Ulyß, kein Neſtor; keiner, der ſich als Menſch beſonders auszeichnete. Noch weniger bilden dieſe Helden, wie die Homeriſchen in der Iliade, eine Charaktergruppe, in welcher die Sinnesart des einen durch die des andern in anziehenden Contraſten noch ſichtbarer hervorgehoben wurde. Die thieriſche Unbändigkeit einiger Saracenen nach Arioſt's Zeichnung, z. B. des Mandrikard, des Ferragus (Ferrau) und beſonders des tollkühnen Rodomont iſt eine ſchwache Schadloshaltung für den Mangel beſtimmter Umriſſe und Lineamente in den Charakteren der übrigen Helden. Der unüberwindliche Roland iſt, ſeine Unüberwindlichkeit abgerechnet, von den übrigen unbeſcholtenen unter ſeinen Mitſtreitern kaum zu unterſcheiden. Er ſagt nichts und thut nichts, was nicht

k) *Orl. fur.* Canto XLI. 56 etc.

nicht jeder von dieſen unter denſelben Umſtänden ungefähr auch geſagt und gethan haben könnte. Aſtolf, der Engländer, der für ſeinen Freund Roland den Verſtand in einer Flaſche aus dem Monde hohlt, hat auch nicht einen einzigen Zug in ſeiner Sinnesart, an dem man ihn kennen könnte. Eben ſo wenig zeichnet ſich Rinald unter ſeinen Vettern aus dem edlen Hauſe Montalban, zu dem auch Roland gehörte, auf irgend eine bemerkliche Art aus. Und ſo ſind faſt alle Helden Arioſt's, die Chriſten wie die Saracenen, im Grunde nur ein Paar Charaktere unter vielen Namen. Einige ſind gutmüthig und ſanft, andre wild, grauſam, und tückiſch. Auf feinere Unterſcheidungen ſich einzulaſſen, fand Arioſt nicht für nöthig. Auch unter den Damen ſeines Gedichts ſind nur die beiden Heroinen, Bradamante und Marfiſe, beſonders die erſte, mehr als ganz gewöhnliche Geſchöpfe. Die Vereinigung des kühnſten Heldenſinns mit der weiblichen Zärtlichkeit im Charakter der Bradamante, vorzüglich im Contraſt mit der unweiblichen Rittertugend der ſonſt auch edeln Marfiſe, ſticht um ſo ſchöner hervor, weil dieſer Charakter faſt der einzige im ganzen Gedicht iſt, für den wir uns um ſeiner ſelbſt willen intereſſiren; aber eben dieſe romantiſch reizende Bradamante macht, daß wir ähnliche Weſen unter den arioſtiſchen Damen deſto mehr vermiſſen. Beſonders iſt die ſchöne Angelika, deren wunderſame Reize dem Kaiſer Karl ſeine Braven entführen, dieſe Reize abgerechnet, ein ſo unbedeutendes Ding, daß wir kaum noch an ſie denken, als ſie ſchon im neun und zwanzigſten Geſange verſchwindet, um nichts wieder von ſich hören zu laſſen.

Sollen wir annehmen, daß Arioſt kein Talent gehabt habe, einen Charakter anders als in den kalten Umriſſen zu zeichnen, in denen ſich alle Individualität verliert? Dagegen ſtreiten wieder ſeine Luſtſpiele, in denen wenigſtens die komiſchen Charaktere nicht ohne feinere Beſtimmtheit ſind. Er vergaß die dringende Nothwendigkeit, einem epiſchen Gedichte von ſo großem Umfange die Schönheit eines Charaktergemäldes nicht zu entziehen. Das Intereſſe der Situationen ſchien ihm hinreichend, um den Mangel jener Schönheit reichlich zu erſetzen; und das Publicum, das er zunächſt zu intereſſiren wünſchte, dachte darüber eben ſo, wie er.

Mit dieſen gewiß nicht unweſentlichen Mängeln iſt Arioſt's raſender Roland ein Gedicht, in deſſen Erfindung und Ausführung eine Fülle des Genies mit einer Reinheit des Geſchmacks und Feſtigkeit des Verſtandes, wie in wenig dichteriſchen Werken der neuern Jahrhunderte, vereinigt iſt.

Arioſt's epiſcher Erfindungsgeiſt konnte ſich um ſo freier entwickeln, je weniger ängſtlich er die Benutzung fremder Erfindungen vermied. Ein erklärter Feind aller Affectation, trug Arioſt kein Bedenken, hier und da eine Partie in der Compoſition ſeines großen Gemäldes nach den Alten zu copiren, wenn eine antike Dichtung zufällig in ſein Ganzes paßte. Seine Olimpia, an einen Felſen gefeſſelt, einem Meerungeheuer zum Verſchlingen ausgeſetzt [1]), iſt die Andromeda der Alten. Eben dieſe Olimpia iſt die antike Ariadne, als ſie, von ihrem Geliebten verlaſſen, auf dem

1) Orlando fur. XI. 39 etc.

dem einſamen Lager am Ufer des Meers erwacht [m]). Die ſchöne allegoriſche Dichtung von dem Schweigen, das im Thale des Schlafs wohnt, iſt in einigen Zügen faſt bis zur Ueberſetzung eine getreue Nachahmung einer ähnlichen Allegorie in Ovid's Metamorphoſen [n]). Hätten noch mehr als ſolche einzelne Dichtungen der Alten zu den romantiſchen Mährchen vom raſenden Roland und ſeinen Zeitgenoſſen gepaßt; wer weiß, ob ſich Arioſt mit ſeiner Erfindung nicht an Ovid, wie an Bojardo geſchloſſen hätte? Aber Bojardo's Gedicht ſchien ihm die Ehre zu verdienen, als eine poetiſche Fundgrube für den fortſtrebenden Erfindungsgeiſt benutzt und, als ob es ein hiſtoriſches Werk

m) Es iſt ſchwer, ein Paar Stanzen bei dieſer Gelegenheit noch ein Mal zu leſen, ohne ſie abzuſchreiben.

Né deſto, ni dormendo, ella la mano
Per Bireno abbracciar ſteſe, ma invano.
Neſſuno trova, a ſe la man ritira;
Di nuovo tenta, e pur neſſuno trova,
Di quà l'un braccio, e di là l'altro gira,
Or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova,
Caccia il ſonno il timor. Gli occhi apre e mira;
Non vede alcuno. Or già non ſcalda e cova
Più le vedove piume; ma ſi getta
Del letto, e fuor del padiglione in fretta;
E corre al mar, graffian doſi le gote,
Preſaga e certa ormai di ſua fortuna.
Si ſtraccia i crini. e il petto ſi percuote,
E và guardando, che ſplendea la luna,
Se veder coſa, fuor che 'l lito puote;
Né, fuor che 'l lito, vede coſa alcuna,
Bireno chiama; e al nome di Bireno
Riſpondean gli antri che pietà n'avieno.

n) Canto XIV. 92. etc. — Man vergleiche damit Ovid's Metamorphoſen, Lib. XI. v. 593 etc.

Werk oder eine beglaubigte Tradition wäre, mit ſeinem Reichthum von Mährchen in ſeinem ganzen Umfange einer neuen Dichtung zum Grunde gelegt zu werden. Arioſt trat, ſorglos, ob man ihm das Talent der Erfindung abſprechen würde, in Bojardo's Fußſtapfen. Faſt alle Perſonen, die Bojardo erſonnen hatte, und ihre Streitroſſe und Schwerter mit den ſonoren Namen dazu, nahm er in ſeine Dichtung auf. Fortfahren in der Erfindung, wo Bojardo aufgehört hatte, mehr wollte er als Erfinder nicht. Aber in einer neuen Welt von poetiſchen Situationen ließ er die Ritter und Damen handeln, deren Exiſtenz Bojardo erſonnen hatte; und in der Schöpfung einer poetiſchen Welt in dieſem Sinne iſt ihm, außer Homer, kein andrer Dichter, weder unter den Alten, noch unter den Neueren, gleich. Sein Gedicht iſt eine unüberſehbare Gallerie von Naturſcenen und Leidenſchaften. Gemählde des Verſtandes und der Thorheit, der Liebe und der Wolluſt, des Edelmuths und der Verworfenheit folgen auf einander in bunter Verwirrung, als ob ſie wie Blumen und Früchte aus einem Füllhorn fielen; und jedes dieſer Gemälde lebt in jedem Zuge; und nirgends iſt ein bedeutender Zug oder Umriß verzeichnet. Den Beweis dieſes Urtheils kann der Geſchichtſchreiber der Poeſie nicht durch Beiſpiele führen, weil die Rede vom Ganzen iſt; aber er darf es wagen, alle Kunſtrichter aufzufordern, durch ein Beiſpiel von irgend einiger Bedeutung ihn, wenn ſie können, zu widerlegen.

Am ärmſten iſt Arioſt's große Dichtung an Situationen, die bei unſern Kritikern ſentimental heißen. Aber das ganze Gedicht ſollte auch kein ſentimentales Werk ſeyn. Moraliſche Rührung ſollte

das romantiſche Spiel der Phantaſie in der Compoſition ſo wenig wie in der Ausführung ſtören. Selbſt die Schwärmereien der Liebe, die doch der romantiſchen Sinnesart weſentlich ſind, ließ Arioſt in ſeinem Rittergedichte nur ſelten ſich in rührenden Situationen äußern, ob er gleich, ſo bald er nur wollte, den Ton der Sonette und Canzonen auch als epiſcher Dichter vortrefflich anzuſtimmen verſtand [o]).

Mit

o) Das ſchönſte Beiſpiel dieſer Art iſt der fünf und dreißigſte Geſang. Die Erfindung iſt da ſo innig rührend wie der Ausdruck. Bradamante, Rogers Geliebte, wird auf Kaiſer Karls Befehl dem zur Gattin zugeſagt, der ſie im Turnier überwinden wird. Roger ſchmachtet indeſſen im Gefängniſſe, wo ihn der griechiſche Kaiſer Conſtantin eingeſperrt hält. Leo, Sohn des griechiſchen Kaiſers, befreiet den Gefangenen und entflieht mit ihm nach Frankreich. Um nicht undankbar zu ſeyn, muß nun Roger auf Leo's Verlangen in deſſen Rüſtung und Namen für ihn, ſeinen Retter, ſeine eigne Geliebte im Streite mit ihr ſelbſt erkämpfen. — Die Stanzen, in denen vorher Bradamante als Weib die Heldin vergißt, als ſie nach ihrem Roger ſeufzt, haben an ſinnreich ſchwärmeriſcher Innigkeit wenig ihres gleichen. Bradamante vergleicht ſich mit dem Geizigen, der immer fürchtet, um ſeinen Schatz beſtohlen zu werden, wenn er ihn nicht ſieht. Dann fährt ſie fort:

Ma non apparirà il lume ſi toſto
Agli occhi miei del tuo viſo giocondo,
Contra agni mia credenza, a me naſcoſto,
Non ſò in qual parte, o Ruggier mio, del mondo;
Come il falſo tinor ſarà depoſto
Dalla vera ſperanza, e meſſo al fondo!
Deh, torna a me, Ruggier, torna e conforta
La ſpeme; che'l tinor quaſi m'ha morta!

Come al partir del Sol ſi fa maggiore
L'ombra, onde naſce poi vana paura;
E come al apparir del ſuo ſplendore

Vien

Mit der Maſchinerie oder der Einwirkung überirdiſcher Weſen brauchte Arioſt in ſeinem Roland nicht verſchwenderiſch zu ſeyn, da die meiſten der Begebenheiten, die er erzählt, an ſich ſchon wunderbar genug ſind. Ein Paar Zauberer und einige Feen vertreten hier hinreichend die Stelle der Götter und Dämonen. Chriſtliche Engel miſchen ſich nur ſelten in dieſes Zauberſpiel. Die griechiſche Mythologie in eine romantiſche Dichtung hinüberzuziehen, war Arioſt's Phantaſie den Geſetzen eines geſunden Geſchmacks zu treu. Eben dieſer geſunde Geſchmack erlaubte ihm nicht, allegoriſchen Weſen, wie dem Schweigen und

Vien meno l'ombra, e'l timido aſſicura;
Coſi ſenza Ruggier ſento timore;
Se Ruggier veggo, in me timor non dura.
Deh torna a me, Ruggier, deh torna, prima
Che'l timor la ſperanza in tutto opprima.

Come la notte agni fiammella e viva,
E riman ſpenta, ſubito ch' aggiorna;
Coſi, quando il mio Sol da me ſi priva,
Mi leva incontra il rio timor le corna;
Ma non ſi toſto al Orizzonte arriva,
Che 'l timor fugge, e la ſperanza torna.
Deh torna a me, deh, torna, o caro lume,
E ſcaccia il rio timor, che mi conſume.

Se'l Sol ſi ſcoſta e laſcia i giorni brevi,
Quanto di bello avea la terra, aſconde;
Fremono i venti e portan ghiacci e nevi;
Non canta augel, ne fior ſi vede, o fronde;
Coſi, qualora avvien, che da me levi,
O mio bel Sol, le tue luci gioconde,
Mille timori e lutti iniqui fanno
Un aſpro verno in me più volte l'anno.

Deh torna a me, mio Sol, torna e rimena
La deſiata dolce primavera!
Sgombra i ghiacci e le nevi, e raſſerena
La mente mia, ſi nubiloſa e nera!

und der Zwietracht mehr als eine Nebenrolle einzuräumen.

Nur durch eine eben ſo geſchmackloſe als grübleriſche Auslegung kann man in der Compoſition des raſenden Roland mehr allegoriſchen Sinn finden, als jede vernünftige Dichtung enthält, die durch Erzählung unter andern auch allgemeine Wahrheiten anſchaulich macht. Aber die deutelnden Italiener konnten nicht eher ruhen, bis ſie alle ſechs und vierzig Geſänge der Rolandiade allegoriſch erklärt und das Werk, das ihnen als ein Gedicht vom erſten Range nicht genügte, durch ihre Erklärerei zur Würde eines moraliſchen, politiſchen und hiſtoriſchen Lehrbuchs, wie ſie meinten, erhoben hatten.

Mit allem Reichthum ſeiner erfinderiſchen Phantaſie würde Arioſt indeſſen doch nicht mehr als ein zweiter Bojardo geworden ſeyn, wenn ſein Genie nicht das Innerſte jeder Situation durchdrungen und es in den reinſten Formen des Geſchmacks mit allem Zauber der Wahrheit und des Witzes dargeſtellt hätte. Die genialiſche Correctheit ſeiner epiſchen Manier, nicht ſein Talent, Mährchen zu erſinnen, macht ihn zu einem der erſten Dichter aller Zeitalter.

Arioſt's epiſche Manier war durch den Geſchmack ſeines Zeitalters vorbereitet. Ihre Originalität iſt von ganz andrer Natur als die der Manier des Dante, die ganz aus der Charaktereigenthümlichkeit dieſes außerordentlichen Menſchen hervorging. Auch Arioſt war zu weit von aller Affectation entfernt, um als Dichter ſeinen Charakter zu verleugnen. Seinem ernſthaften, aber heiteren und mehr zum komiſchen Spotte als zum tragiſchen Pathos ſich neigenden Sinne

ne lag ein immer leicht und oft muthwillig, aber nie bitter ſcherzender Erzählungsſtyl näher, als etwa eine Nachahmung des homeriſchen oder virgiliſchen Ernſtes. Aber eben dieſe Manier, die ſeinem freien Genie die natürlichſte ſeyn mußte, ſchien damals die ächt romantiſche zu ſeyn, beſonders ſeit dem die Brüder Pulci mit ihren Rittergedichten den feierlich komiſchen Ton angegeben hatten. Dieſen Ton rein zu ſtimmen, die grelle Spaßhaftigkeit, mit der beſonders der Morgante des Luigi Pulci überladen iſt, zum feinſten Scherze, und Pulci's proſaiſchen Ernſt zur wahren Poeſie umzubilden, dieß war Arioſt's Verdienſt; und nur ein Dichter von dem ſeltenſten Originaltalent konnte ſich dieſes Verdienſt erwerben.

Zum Weſen des feierlich komiſchen Tones gehörte Popularität. Auch dieſer hatte ſich Luigi Pulci, aber ſehr unglücklich, befliſſen. Arioſt war der erſte italieniſche Dichter, der über der leichten Verſtändlichkeit des Ausdrucks und dem Gebrauch ſprichwörtlicher Florentiniſmen die Würde der Poeſie nicht verſcherzte. Seine Sprache iſt ſo wenig gemein, als ſeine Scherze platt ſind. Seine Popularität iſt durchaus elegant. Selbſt wo ſich ſein Muthwille auf ſchlüpfrige Bahnen verirrt, ſind ſeine Worte ſelten oder nie unanſtändig. Durch die reizendſte Klarheit der Gedanken und eine ſinnreiche Simplicität des Ausdrucks ſchließt ſich Arioſt näher als irgend ein neuerer Dichter vor ihm an die poetiſche Antike. Nie geſtattete er ſeiner üppigen Phantaſie, den Verſtand zu überflügeln; nie ſeinem Witze, ein Gaukelſpiel mit raffinirten Einfällen zu treiben. So wenig er räſonnirt, iſt er doch einer der vernünftigſten Dichter. Da er nie auf Koſten der

Na-

Natürlichkeit intereſſiren wollte und, wie wenige Dichter, Herr ſeiner Sprache war, mußte ſeine Manier von ſelbſt die bewundernswürdige Leichtigkeit gewinnen, bei der auch die letzte Spur der Anſtrengung verſchwindet. Leichtigkeit zeichnet ſeine Verſification nicht weniger als ſeine ganze Darſtellungskunſt aus. Die lieblichſte Sylbenharmonie giebt ſeinen Verſen den höchſten metriſchen Reiz. Bei der ſtrengen Correctheit der Diction, mit der es Arioſt auf's Genaueſte nahm, konnte ſeinem Gedicht auch die claſſiſche Autorität, die es in der italieniſchen Litteratur erhalten hat, nicht lange fehlen.

Daß ſich Arioſt's epiſche Manier, ohne im Ganzen komiſch zu ſeyn, bei jeder ſchicklichen Veranlaſſung zum Komiſchen neigt, kann man aus allen Geſängen des raſenden Roland beweiſen. Daß er aber das Gemüth durch ſein ganzes Gedicht zur ſcherzenden Heiterkeit ſtimmen und ſich nicht etwa, wie Homer, einen komiſchen Zug nur im Vorbeigehen erlauben wollte, ſieht man am deutlichſten aus dem Anfange und der ganzen Ausführung des erſten Geſanges. Damen und Ritter, Waffen und Liebſchaften, Höflichkeiten und kühne Thaten fallen in der erſten Stanze in bunter Miſchung, wie in der romantiſchen Welt, durch einander. Daß ſich dieß Alles zur Zeit zutrug, als die Mohren in Frankreich ſo großen Schaden anrichteten, iſt faſt naiv geſagt [p]). Roland's Thaten, der über der Liebe ſeinen Ver-

p) Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le corteſie, l'audaci impreſe io canto,
Che furo al tempo, che paſſaro i Mori
D'Affrica il mar, *e in Francia nocquer tanto.*
Orl. fur. I. 1.

Verſtand verlor, er, der vorher ſo vernünftig war, verſpricht Arioſt in Einem Zuge zu beſingen, wenn es die Geliebte erlaubt, die ihm ſelbſt von ſeinem eignen Verſtande nicht viel übrig gelaſſen hat [q]). Die Erzählung fängt munter an. Roland kommt mit ſeiner ſchönen Angelika aus fernen Landen zurück, um die Mohrenkönige, die den Kaiſer Karl mit Krieg überzogen haben, ſich ſelbſt "einen Streich auf die Backe" für ihr unbeſonnenes Vorhaben geben zu laſſen [r]). Aber die Reize der ſchönen Angelika verwirren den Rittern die Köpfe. Der Kaiſer, dem bange bei der Sache wird, nimmt die verderbliche Dame in Sequeſter. Er giebt ſie dem Herzoge von Baiern in Verwahrung. Aber Angelika entwiſcht nach einer Schlacht, die die Chriſten verlieren. Sie verirrt ſich in einen Wald. Da findet ſie Roland's Vetter Rinald, der in eben dem Grade von Liebe für ſie brennt, wie er ihr unausſtehlich iſt. Rinald, dem ſein Pferd entlaufen iſt, läuft in ſeiner ſchweren Rüſtung zu Fuß daher, geſchwinder als "ein Bauer, der halb nackt um ein rothes Tuch in die Wette rennt." [s]) Angelika läuft vor ihm noch ſchneller, als

q) Canto d'Orlando *in un medeſmo tratto*
Coſa non detta in proſa mai, ne' in rima,
Che per amor venne in furore, e matto
D'uom che *ſi ſaggio* era ſtimato prima,
Se da colei, che tal quaſi m'ha fatto
Che'l poco ingegno ador ador mi lima,
Me ne ſarà però tanto coaceſſo,
Che mi baſti a finir, quanto ho promeſſo.
l. c. I. 2.

r) Per far al Re Marſilio e al Re Agramante
Batterſi ancor del folle ardir *la guancia.*
l. c. I. 6.

s) Indoſſo la corazza, e l'elmo in teſta,

La

als er hinter ſeinem Pferde. Noch hat ſie ſich nicht vor ihm gerettet, als ſie ſchon wieder auf den wilden Ferragus, einen ihrer heidniſchen Anbeter, ſtößt. Ein ſchrecklicher Kampf entſteht zwiſchen dieſem Ferragus und Rinald. Aber während beide im wärmſten Schlage ſind, bemerken ſie, daß die Dame, um die ſie ſich ſchlagen, davon geritten iſt. Sogleich ſchlieſſen ſie Waffenſtillſtand, und um für's Erſte die Dame Angelika wieder einzuhohlen, ſetzen ſie ſich, weil es am zweiten Pferde fehlt, beide auf eines, das nun von vier Spornen getrieben wird; und ſo galoppiren ſie brüderlich der Flüchtlingin nach, ob ſie gleich Feinde bleiben und "es ihnen von den ſchweren Hieben noch am ganzen Leibe ſchmerzt." t)

Wer Arioſt's Talent, ſeine Manier jedem Gegenſtande anzupaſſen und den Scherz da, wo er durchaus unſchicklich geweſen wäre, dem Ernſte aufzuopfern, durch Vergleichung mehrerer Stellen näher kennen lernen will, der vergleiche zur Probe den rohen Ausbruch

La ſpada al fianco, e in braccio avea lo ſcudo;
E più leggier correa per la foreſta,
Ch'al palio roſſo il villan mezzo ignudo.
l. c. 11.

t) Die ganze Stanze hat eine ſehr gefällige Naivetät.
O gran bontà de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fè diverſi,
E ſi ſentian degli aſpri colpi iniqui
Per tutta la perſona ancor dolerſi;
E pur per ſelve oſcure e valli obliqui
Inſieme van, ſenza ſoſpetto averſi.
Da quattro ſproni il deſtrier punto arriva,
Dove una ſtrada in due ſi dipartiva.
I. 22.

Ausbruch der platten Sinnlichkeit des Sacripant [u]), oder die Empfindungen Roger's, der die Zauberin Alcina zur Schäferſtunde erwartet [x]), mit den Klagen der unglücklichen Sehnſucht Roland's [y]) und mit dem Ueber:

u) Der Heide ſagt zu ſich ſelbſt, als er die ſchöne Angelika erblickt:

Corrò la freſca e matutina roſa,
Che tardando ſtagion perder potria,
Sò ben, ch'a donna non ſi può far coſa,
Che più ſoave e più piacevol ſia, etc.
I. 58.

x) Ad ogni piccuol moto ch' egli udiva,
Sperando che foſſe ella, il capo alzava;
Sentir credeaſi, e ſpeſſo non ſentiva,
Poi, del ſuo errore accorto, ſoſpirava,
Talvolta uſcia del letto, e l'uſcio apriva,
Guatava fuori, e nulla vi trovava,
E maledì ben mille volte l'ora,
Che facea al trapaſſar tanta dimora
Cant. VII. 24.

Die folgenden Stanzen ſind noch ſchöner; nur freilich ein wenig leichtſinnig.

y) Der große Roland kann nicht ſchlafen, weil ihn das Bild ſeiner Angelika verfolgt, die er in den Armen eines Andern zu ſehen glaubt. Er ruft:

Deh, dove ſenza me, dolce mia vita,
Rimaſa ſei, ſi giovane e ſi bella?
Come, poiche la luce e dipartita,
Riman trà boschi la ſmarrita agnella,
Che, dal paſtor ſperando eſſer udita,
Si và lagnando in queſta parte e in quella,
Tanto, che'l lupo l'ode da lontano,
E'l miſero paſtor ne piagne invano.
Dove, ſperanza mia, dov' ora ſei?
Vai tù ſoletta forſe ancora errando?
Opur t'hanno trovato i lupi rei
Senza la guardia del tuo fido Orlando? etc.
Cant. VIII. 76.

bergange ſeiner Leidenſchaft zum Wahnſinn [z]); und von da blicke man einmal hinüber zur Darſtellung des Gefühls der edelſten Zärtlichkeit in den Klagen der Bra-

z) Dieſes ganze Gemälde der wachſenden Leidenſchaft gehört zu den vortrefflichſten, die je einem Dichter gelungen ſind. Roland kommt in die Grotte, wo ſeine Angelika mit ihrem Medor in den Freuden geſchwelgt hatte, nach denen der arme Roland ſich ſehnte. Er findet Inſchriften von Medor's Hand, die ihm keinen Zweifel übrig laſſen. Aber er will ſeinen Augen nicht trauen. Er lieſet die Inſchriften noch einmal und noch einmal, bis er erſtarrt da ſteht.

Tre volte, e quattro, e ſei leſſe lo ſcritto
Quello infelice, e pur cercando invano,
Che non vi foſſe quel che v'era ſcritto,
E ſempre lo vedea più chiaro e piano;
Ed ogni volta in mezzo al petto afflitto
Stringerſi il cor ſentia con fredda mano.
Rimaſe alfin cogli occhi e con la mente
Fiſſi nel ſaſſo, al ſaſſo indifferente.

Cant. XXIII. 111.

Und doch noch immer nicht überzeugt, wendet er ſich an die Hirten in der Gegend, um Kundſchaft einzuziehen, erfährt nun umſtändlich Alles, was er endlich glauben muß; und ein Strom von Thränen iſt der erſte Ausbruch ſeines glühenden Schmerzes. Er weint ſo lange bis er endlich ausruft:

Queſto non ſon più lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con ſi larga vena.
Non ſuppliron le lacrime al dolore
Finir, ch'a mezzo era il dolore appena.
Dal fuoco ſpinto ora il vitale umore
Fugge per quella via ch'agli occhi mena,
Ed è quel che ſi verſa, e trarrà inſieme
E'l dolore e la vita all' ore eſtreme.

l. c. 126.

Und nun rennt er in den Wald, reißt ſeine Kleider ab und wird wüthend.

Bradamante [a]). Zu den vorzüglich ſchönen Stellen gehören im eilften Geſange der Kampf zwiſchen Roland und dem Meerungeheuer [b]); im vierzehnten die ſatyriſche Allegorie von dem Schweigen, das der Erzengel Michael beſonders bei den Geiſtlichen vergebens ſucht [c]); in eben dieſem Geſange die Schlacht unter den Mauern von Paris und die gräslich heroiſchen Thaten des unbändigen Rodomont [d]); die Fortſetzung dieſer Thaten im ſechzehnten Geſange [e]), und ſein Rückzug im ſiebzehnten [f]); im achtzehnten der Kampf Rodo-

a) S. oben in der Anmerkung *o*) S. 41.

b) Canto XI. 33 ſq.

c) Cant. XIV. 78 ſq.

d) Dieß iſt unter anderen eine von den Stellen, wo Arioſt in einigen Zügen den Virgil nachgeahmt hat, der ſeinen Turnus ungefähr in ein ähnliches Gedränge bringt. Arioſt's Gemälde iſt aber ſo reich an eignen Zügen, das man eine ſolche Entlehnung kaum Nachahmung nennen kann.

e) Hier kommt indeſſen die halb komiſche Genauigkeit in der Beſchreibung des Gemetzels, das der ergrimmte Rodomont unter den Wehrloſen auf der Straße anrichtet, in eine widerliche Colliſion mit dem Intereſſe des Gegenſtandes.

Qui fà reſtar con mezza gamba un piede,
Là fà un capo sbalzar lungi dal buſto;
L'un tagliare a traverſo ſegli vede,
Dal capo all' anche un altro fender giuſto.
Cant. XVI. 22.

f) Erſt ſieht er ſich noch ein Mal um, verjüngt im heilloſen Selbſtgefühl.

Stà ſulla porta il Ré d'Algier, lucente
Di chiaro acciar, che'l capo gli arma e'l buſto,
Come uſcito di tenebre ſerpente,
Poi ch'ha laſciato ogni ſqualor vetuſto,
Del nuovo ſcaglio altero, e che ſi ſente

Rin-

Rodomont's mit einer auserleſenen Schaar von chriſtlichen Rittern [g]); in eben dieſem Geſange die Kühnheit Medor's und Cloridan's [h]); im folgenden die glückliche Liebe des ſchönen Medor und der leichtſinnigen Angelika [i]); in demſelben Geſange der Kampf der Marſiſe mit Guido dem Wilden [k]); im zwanzigſten die Wirkungen des Wunderhorns des Aſtolf [l]); im vier

Ringiovenito e più che mai robuſto;
Tre lingue vibra, ed ha negli occhi foco;
Dovunque paſſa, ogn' animal dà loco.

XVII. 11.

g) XVIII. 9 ſq.

h) Hier iſt Virgil noch ſichtbarer als oben (Anmerk. d)) nachgeahmt, und Virgil's Niſus und Euryalus (Aeneid. IX.) intereſſiren mehr als Arioſt's Medor und Cloridan.

i) Die ſinnliche Affection, mit der ſich dieſe leichtſinnige Prinzeſſin ſo ſchnell an den ſchönen Medor ergiebt, iſt ſehr verſchönert durch das Mitleid, das ſie zu ihm hinzieht, als ſie ihn verwundet und für todt liegend findet. Sie ſammelt ſelbſt Kräuter und drückt dem Ohnmächtigen mit ihren ſchönen Händchen die balſamiſchen Säfte in ſeine Wunden. Die Art aber, wie Arioſt dieſe mahleriſche Scene beſchreibt, beweiſet ziemlich klar, wie vielen Antheil an dieſem Mitgefühl auch eine andre Empfindung haben ſollte.

Peſtò con ſaſſi l'erba, indi la preſe,
E ſucco ne cavò fra le man bianche;
Nella piaga n' infuſe e ne diſteſe
E pel petto, e pel ventre, e fin all' anche.

XIX. 24.

k) Beſonders von der 77ſten Stanze bis zu Ende des Geſanges.

l) Deutſche Leſer werden bei dieſer Gelegenheit an Wieland's Oberon erinnert werden. Aſtolfo's Horn hat aber nicht die Kraft, zum Tanzen zu zwingen. Es jagt Jeden in die Flucht, wer es vernimmt.

vier und zwanzigſten der Tod Zerbin's m); im ſechs und zwanzigſten das wilde Gefecht zwiſchen Rodomont, Mandrikard, Roger und Marfiſe n); der Tod der Iſabella im neun und zwanzigſten Geſange o); im dreiſſigſten der Kampf zwiſchen Roger und Mandri-

Di quà, di là, di ſù, di giù ſmarrita
Surge la turba e di fuggir procaccia,
Son più di mille a un tempo ad ogni uſcita;
Caſcano a monti, e l'una l'altra impaccia.

XX. 90.

m) In dieſem Gemälde iſt das Intereſſe der Rührung auch nicht durch den leiſeſten Muthwillen geſtört. Als Zerbin tödtlich verwundet hinſinkt, wirft ſich ſeine Iſabella auf ihn. Sie verlangt, mit ihm zu ſterben.

Di ciò, cor mio, neſſun timor vi tocchi,
Ch'io vò ſeguirvi o in cielo, o nel inferno.
Convien che l'uno e l'altro ſpirto ſcocchi,
Inſieme vada, inſieme ſtià in eterno, etc.

XXIV. 81.

n) Beſonders von der 68ſten Stanze an. Bei dieſer Gelegenheit ſpielt auch ein Mal eine allegoriſche Perſon, die Zwietracht, eine Rolle.

o) Was fehlt dieſer Stelle an den Reizen, die unſre Kritiker ſentimental nennen? Iſabella, die kein andres Mittel ſieht, ihre Unſchuld vor der Beſtialität des wilden Rodomont zu retten, als, ihrem Zerbin treu, zu ſterben, überredet den Barbaren, ſie für unverwundbar zu halten und, indem er ſich durch ein Experiment zu überzeugen denkt, ſie zu tödten. Hier bricht Arioſt, gegen ſeine Gewohnheit, in die lyriſche Apoſtrophe aus:

Vattene in pace, alma beata e bella!
Coſì i miei verſi aveſſer forza, come
Ben m'affaticarei con tutte quella
Arte, che tanto il parlar orna e come,
Perche mille, e mill' anni, e più, novella
Sentiſſe il mondo del tuo chiaro nome,
Vattene in pace alla ſuperna ſede,
E laſcia all' altre l'esempio di tua fede.

XXIX. 27.

drikard [p]); Bradamante's Eiferſucht im zwei und dreiſſigſten [q]); die Wunder des irdiſchen Paradieſes im vier und dreiſſigſten Geſange [r]); im fünf und dreiſſigſten das Lob unſterblicher Dichter [s]); im vier und vier-

p) Der Kampf iſt ernſthaft genug. Er geht auf Tod und Leben. Aber Arioſt, der alle ritterliche Klopffechterei in's Komiſche mahlt, berichtet bei dieſer Gelegenheit, daß die Splittern, die die Fechtenden einander von Helm und Panzer abſchlugen, bis zu den Sternen emporgeflogen und daß einige dort oben wirklich entzündet und brennend wieder herabgefallen ſeien, wie der hier glaubwürdige Turpin melde.

I tronchi fin al ciel ne ſono aſceſi.
Scrive *Turpin*, *verace in queſto loco*,
Che due o tre giù ne tornaro acceſi
Ch' eran ſaliti alla sfera del foco.

XXX. 49.

q) Von der 10ten bis zur 46ſten Stanze.

r) Beſonders von der 72ſten Stanze an.

s) Aſtolf kommt auf ſeiner Wunderreiſe nach dem Monde unter andern an den Tempel der Unſterblichkeit. Die ganze Dichtung iſt allegoriſch ausgeführt. Ein Greis, der Zeitgott, trägt in ſeinem weiten Mantel eine unzählbare Menge berühmter Namen herbei und ſchüttet ſie in die Lethe. Ein ungeſtümes Gevögel, Raben, Geier und Krähen, ſchieſſen auf den Fluß herab, um die ſinkenden Namen zu entführen. Aber ſie können, was ſie faſſen, doch nicht lange in der Luft halten. Die der Lethe von ſolchem Gevögel entriſſenen Namen fallen wieder herab und gehen im Strome mit den übrigen unter. Nur was zwei Schwäne ergreiſſen, wird von ihnen glücklich entführt und dem Schatze im Tempel der Unſterblichkeit zugetragen. Zwei Schwäne, muß man dabei wiſſen, waren auch das Wappen des Hauſes Eſte. Das Compliment, das dieſem Hauſe hier gemacht wird, nimmt ſich anfangs ein wenig link aus; aber Arioſt zieht ſich praktiſch aus der Verlegenheit, indem er fortfährt:

vierzigſten der Streit zwiſchen Liebe und Pflicht im Herzen der Bradamante [t]); und in den beiden letzten Geſängen die Leiden Roger's und ſeiner Bradamante bis zu dem Anfange ihres Glücks und dem Ende des Gedichts.

Nicht immer zu den vorzüglichſten gehören die didaktiſchen Stellen, mit denen Arioſt faſt jeden Geſang ſeines großen Gedichts wie mit einer Vorrede anfängt. Selten iſt der Abſchnitt, der durch das Ende des vorhergehenden Geſanges gemacht wird, von der Art, daß gerade ein Uebergang zu einer Begebenheit von Bedeutung den Verſtand reizte, Betrachtungen anzuſtellen, mit denen er ſich bei andern Stellen nicht bemüht. Aber Pulci hatte in ſeinem Morgante ähnliche didaktiſche Einleitungen beliebt; und Arioſt wollte auch in dieſer Kleinigkeit die Manier des Pulci veredeln. Ueberdieß band er ſich nicht ängſtlich an das Geſetz, die Scene eines neuen Geſanges mit einer Betrachtung zu eröffnen. Ein Mal, zum Beiſpiel, macht er ſtatt deſſen, gegen den Geiſt ſeiner leichten Poeſie, dem Hauſe Eſte ein ſehr ſteifes Compliment. Er, der ſo manches Wunder zu beſingen, keine Muſe anruft, verzweifelt, ſchickliche und genugthuende Worte zu finden, um das Thema der Genealogie des Hauſes Eſte poetiſch vorzutragen. In

Son come i cigni anco i Poeti rari,
Poeti che non ſian del nome indegni,
Si, perche il ciel degli uomini preclari
Non pate mai che troppo copia regni,
Si per gran colpa dei ſignori avari,
Che laſcian mendicare i ſacri ingegni.
XXXV. 23.

t) Von der 39ſten Stanze an.

In einem andern Sinne mochte es ihm freilich ſchwer werden, einem ſolchen Thema ein poetiſches Intereſſe zu geben [u]).

Durch ſein Talent, dichteriſch, und immer natürlich, zu beſchreiben, wurde Arioſt zuweilen zu einer Ausführlichkeit hingeriſſen, die ihren Zweck verfehlen mußte, weil ſie nur die eitle Bemühung verräth, das Unbeſchreibliche, zum Beiſpiel das Individuelle einer außerordentlichen Schönheit, der Phantaſie durch Worte zu vergegenwärtigen, die doch nur immer Zeichen des Allgemeinen ſind [x]).

Unter den Dichtern des Alterthums hat ohne Zweifel keiner in ſeiner epiſchen Manier mehr Aehnlichkeit mit Arioſt, als Ovid. Eine genauere Ver-

u) Der dritte Geſang, der das genealogiſche Thema enthält, hebt an:

Chi mi darà la voce e le parole
Convenienti a ſi nobil ſoggetto?
Chi l' ale al verſo preſtera, che vole
Tanto ch' arrivi *al alto mio concetto?* etc.

x) Unſers Leſſings ſtrenge Kritik der von den Italienern hochgeprieſenen Beſchreibung der Schönheit der Alcina, im ſiebten Geſange des raſenden Roland, iſt bekannt. Wer kann ſich auch des Kritiſirens enthalten, wenn es in dieſer Beſchreibung unter andern heißt:

Quindi *il naſo per mezzo il viſo ſcende*,
Che non trova l'invidia, ove l'amende.

Wir erfahren dadurch, erſtens, daß die ſchöne Alcina keine ſchiefe Naſe hatte, und zweitens, daß dieſe Naſe ſchön war. Wie ſahe ſie nun aus? — Man vergleiche aber die Beſchreibung der Schönheit der Olimpia im eilften Geſange. Da iſt keine unpoetiſche Verzierung dieſer Art zu finden.

Vergleichung beider könnte nicht wenig zur Erläuterung der großen Verſchiedenheit zwiſchen der romantiſchen und der antiken Vorſtellungsart beitragen. Ovid's Poeſie iſt überdieß bey weitem nicht ſo an das Weſen der lateiniſchen Sprache gebunden, wie die Poeſie Arioſt's an das Weſen der italieniſchen Sprache. Der raſende Roland iſt kaum überſetzbar [y]).

* * *

Die Luſtſpiele Arioſt's verdienen nächſt ſeinem Roland die Aufmerkſamkeit der Nachwelt; aber was der Roland in ſeiner Art iſt, ſind ſie in der ihrigen bei weitem nicht.

Es war ein Fehlgriff, den bei Arioſt's Geſchmacke nur die Umſtände entſchuldigen, und den dieſe ſelbſt nur erklärbar machen, nach dem antiken Luſtſpiele in der Wahl der Charaktere und dem Gange der Intrigue das neuere zu formen, da ganz andere Zei-

y) Je vertrauter man mit der Poeſie Arioſt's wird, deſto geneigter wird man, wenn gleich nicht im ganzen kritiſchen Ernſte, das Urtheil zu billigen, das der Pfarrer im Don Quixote darüber fällt, als er mit dem Barbier die Bibliothek des verrückten Junkers muſtert und unter andern Ritterbüchern auch Arioſt's Roland vermuthet. Si aqui le hallo, ſagt der Pfarrer, y que habla en otra lengua que la ſuya, no le guardaré reſpeto alguno; però ſi habla en ſu idioma, le pondrè ſobre mi cabeza. "Wenn ich ihn hier finde und er ſpricht eine andre Sprache, als die ſeinige, ſo habe ich weiter keinen Reſpect vor ihm. Spricht er aber in ſeiner Mutterſprache, ſo lege ich ihn auf meinen Kopf." (Eine ſpaniſche Redensart, ſtatt zu ſagen, ich bezeuge ihm die größte Achtung.) *Don Quixote, Lib. I. cap. VI.*

Zeiten ganz andere Sitten mit ſich gebracht hatten. Hätte Arioſt als Schöpfer des italieniſchen Luſtſpiels den Unterſchied zwiſchen der alten und neueren Zeit ſo richtig aufgefaßt, wie er ſich in der Idee des romantiſchen Geiſtes ſeiner Epopöe durch keine unſchickliche Nachahmung der Antike irre machen ließ; wer weiß, ob Muſter von ſeiner Erfindung nicht auch andre dramatiſche Talente geweckt und den Italienern in der Folge Nationalluſtſpiele im edleren Styl verſchafft hätten, deren Stelle ihnen bis auf die neueſten Zeiten ſinnreiche Harlekinaden vertreten mußten? Aber Comödien im alt-griechiſchen und römiſchen Geiſte konnten die neueren Italiener unmöglich für Nationalluſtſpiele annehmen. Sie nannten ſie gelehrte Comödien (commedie erudite); und dieſer Name war ſchon hinreichend, das nicht gelehrte Publicum zu verſcheuchen und den luſtigen Stücken, die im Nationalgeiſte aus dem Stegreife mit charakteriſtiſchen Verkleidungen von umherziehenden Geſellſchaften aufgeführt wurden, als wahren komiſchen Kunſtſtücken (commedie dell' arte) den Triumph zu bereiten, den ſie bis dieſen Tag in Italien behauptet haben. Daß Arioſt auf kein Nationalluſtſpiel dachte, iſt um ſo ſchwerer zu begreifen, da er die Bahn der Alten mit ſeinem erſten dramatiſchen Verſuche in der Wahl der Form verließ und ſeine Caſſaria in Proſe ſchrieb. Aber man erinnere ſich an die Geſchichte des italieniſchen Theaters vor Arioſt [z]). Das Theater in Ferrara war da, und die Luſtſpiele fehlten. Da man das Erwachen eines national-dramatiſchen Genies nicht abwarten und ſich doch über den Harlekinaden-Geſchmack des Volks erheben wollte, überſetzte

z) Vergl. Erſter Band, S. 348.

te man Stücke des Plautus und Terenz. An dieſe Ueberſetzungen, die nun einmal wenigſtens das Publicum vom erſten Range befriedigten, weil dieſes Publicum damals Geſchmack an Gelehrſamkeit fand, ſchloſſen ſich neuere Luſtſpiele im Geiſte der Alten auf das natürlichſte an. Sie erhielten ſich deßwegen auf den italieniſchen Theatern auch nur ſo lange, als unter den italieniſchen Großen die alte Litteratur ein Modeſtudium blieb; und was ein edles Nationalluſtſpiel auf die Sitten wie auf den Geſchmack des Volks hätte wirken können, konnte durch ſie nie bewirkt werden.

Der Luſtſpiele Arioſt's ſind fünf. Das erſte, die Caſſaria, war, wie oben erzählt iſt, in ſeiner urſprünglichen Geſtalt ein jugendlicher Verſuch. Das komiſche Intereſſe und die Correctheit, durch die es ſich ſchon in dieſer Geſtalt empfahl, und die Autorität, die es in der Folge erhielt, waren es vermuthlich, was Arioſt's Aufmerkſamkeit wieder auf dieſes Werk ſeiner Jugend lenkte, als er es zwanzig Jahre darauf umarbeitete und verſificirte. Der Plan und die Charaktere ſind aber in beiden Bearbeitungen ungefähr dieſelben. Beide verrathen faſt in jedem Zuge den Schüler des Plautus und Terenz. Es war eine eben ſo beſchwerliche, als wenig belohnende Arbeit, Sittengemälde aus dem häuslichen Leben der Griechen und Römer ſo zu moderniſiren, wie Arioſt es verſuchte. Sclavenhändler, die öffentlich ſchöne Mädchen als eine Waare verkaufen, und junge Wüſtlinge, die für ſolche Mädchen ſchwärmen und ſie durch Geld und Liſt zu erobern ſuchen, waren auf einem Theater des neueren Europa Geſchöpfe aus einer andern Welt. Sollten ſich die Scenen, in denen ſolche Perſonen auf-

auftreten, wo denn beſonders die Bedienten oder Knechte, nach dem Muſter der Sclaven beim Plautus und Terenz, eine Hauptrolle ſpielen, als natürlich empfehlen, ſo mußten auch ſie in eine fremde Welt verlegt werden. Unter den achtzehn Perſonen der Caſſaria ſind nicht weniger als acht nach den Sclaven des Plautus und Terenz copirte Knechte oder Bediente, deren Reden leicht die Hälfte des Dialogs im ganzen Stück betragen mögen. Nächſt ihnen ſpielen die bedeutendſten Rollen zwei junge Geſellen, die mit Hülfe der Knechte einen Alten betrügen, und einen Kuppler (ruffiano) dazu; dann der Kuppler ſelbſt, und die beiden Mädchen, die er als ſein Eigenthum auf das vortheilhafteſte zu verhandeln ſucht. Um dieſe den alten Komikern abgeborgte Perſonen in der neuen Welt unter zu bringen, wird eine Stadt erdichtet, die Metellino heißt; und in dieſem utopiſchen Metellino, wo man ungefähr auf halb europäiſchen, halb auf morgenländiſchen Fuß lebt, muß ſich moderne Denkart mit der antiken vertragen, ſo gut es gehen will. Ein Dichter von ſo hellem Blick und ſo feſtem Tact, wie Arioſt, konnte die Charaktere, die er zur Bearbeitung wählte, nicht auffallend verzeichnen; aber er war bei der Richtigkeit und Wahrheit ſeiner Zeichnung auf die allgemeinen Charakterumriſſe eingeſchränkt, die keinem Zeitalter und keinem Volke ausſchließlich angehören. Was auf den griechiſchen und römiſchen Theatern ein lebendiges Gemälde der griechiſchen und römiſchen Welt geweſen war, wurde nun kalte Copie eines den meiſten Zuſchauern unbekannten Gemäldes. Dieſer Mangel der Beſtimmtheit, ohne die alle komiſche Darſtellung bald ermüdet und nie befriedigt, konnte durch die Reinheit der Sprache und die Natürlichkeit des Dialogs in Arioſt's Caſſa-

ria weder in der proſaiſchen noch in der metriſchen Bearbeitung erſetzt werden. Indeſſen ſind es dieſe beiden Vorzüge, die dem Stücke noch immer einen Werth geben, und die es zu ſeiner Zeit beſonders merkwürdig machen mußten [a]). Die platten Späße, an denen es hier auch nicht fehlt, mußten den Theil der Zuſchau-

a) Arioſt traf beſonders glücklich die Natur des raſchen Dialogs, der komiſche Scenen vorzüglich belebt und auf dem deutſchen Theater bis auf Leſſing faſt unbekannt war. Zwei Knechte unterhalten ſich über einen kleinen Schelmenſtreich, den einer dem andern auszuführen zumuthet.

Nebbia. Se tù in mio loco foſti, coſi fareſti; e forſe peggio.

Gianda. Potrebbe eſſere. Ma non lo credo già; che non ſò vedere, che ti giovi troppo.

Nebb. Jo non debbo fare altramente.

Gian. E perchè?

Nebb. Se mi aſcolti, io te'l dirò.

Gian. T'aſcolto. Dì!

Nebb. Conoſci ta queſto ruffiano, che da un meſe in quà è venuto in queſta vicinanza?

Gian. Conoſcolo.

Nebb. Credo che tu gli abbia veduto un pajo di belliſſime giovani in caſa.

Gian. L'hò vedute, etc.

In der metriſchen Umarbeitung iſt dieſe Munterkeit des Wortwechſels verſchwunden. Da heißt es:

Nebbia. Se dal padron le commiſſion ſtrettiſſime
Aveſſi avute, ch'io ho avute, io non dubito
Che fareſti il medeſimo.

Corbo. (So heißt nun der vormalige Gianda).
Puote eſſere.

Nebb. E ſe miraſſi, ov'io miro, parebbe ti
Ch'io non faceſſi abbaſtanza.

Corb. Ove miri tu?

Nebb. Jo te'l dirò. Tu dovreſti conoſcere etc.

Zuſchauer ſchadlos halten, für den die Vorzüge des Stücks nicht da waren [b]).

Arioſt's zweites Luſtſpiel, die Verwechſelungen (i ſuppoſiti), war auch anfangs in Proſe geſchrieben. Der Inhalt iſt, wie im Prolog nicht verhehlt wird, zum Theil dem Eunuchen des Terenz und den Gefangenen des Plautus nachgeahmt, aber mit Modificationen und Zuſätzen genug, um das Ganze als ein neues Stück beſtehen zu laſſen. In der Erfindung und Behandlung des Stoffs, wie in der Leichtigkeit des Dialogs, bemerkt man bald den fortſchreitenden Geſchmack des Dichters. Die Scene iſt in Italien und die Charaktere ſind dem Zeitalter Arioſt's ſchon um ein Merkliches näher gerückt. Unter andern nimmt ſich ein pedantiſcher Doctor Juris ſehr gut aus, beſonders wenn er lateiniſche Brocken fallen läßt, die ſein Schmeichler wie Goldkörner auffängt [c]). Ein Bedien=

b) Schon in der erſten Scene, wo der junge Herr Eroſilo ſeinen Bedienten ruft, ſagt er:

Non vaglion le parole con queſto aſino, nè vuol, ſe non per forza di baſtone, obedir mai.

In den folgenden Scenen converſiren zwei Bedienten. Da ſagt der eine:

Egli, del rimanente, ſarà erede, non tu, beſtia!

Und der andre erwiedert:

Una beſtia ſei tu, che non hai più diſcorſo ch'un bue.

Und ſolcher Herzenserleichterungen, die denn doch Arioſt ſelbſt wohl nicht für witzig hielt, folgen noch mehr als eine.

c) In der metriſchen Bearbeitung ſind dieſe kleinen Züge noch mehr hervorgehoben. Folgende Stelle mag zugleich als Probe des verſificirten Dialogs in den Luſtſpielen Arioſt's und als Charakteriſtik eines Brodfacultiſten und eines Paraſiten hier ſtehen.

Cle

Bedienter aus Siena und ein Ferrareſer geben der Compoſition noch mehr Beſtimmtes. Statt eines armen Geſchöpfs, das von einem Kuppler an den Meiſtbietenden verhandelt wird, giebt hier eine junge Dame, die Polyneſſe heißt, Veranlaſſung zu einer anſtändigeren Intrigue im neueren Styl. Das ganze Stück hat einen weit moderneren Charakter, als die Caſſaria. Wäre Arioſt auf dieſem Wege fortgegangen, ſo würde er als Luſtſpieldichter das Intereſſe ſeiner Zeitgenoſſen ſtärker angezogen und der Nachwelt ein ſolches Bild der Sitten ſeines Zeitalters hinterlaſſen haben, wie wir es in jedem Luſtſpiele ſuchen, das als Charakterſtück ergötzen will.

Aber ſchon mit dem folgenden Stücke, der Lena (*la lena*), werden wir wieder in eine halb moderne und halb antike Welt verſetzt, obgleich die Scene in Fer-

Cleandro (der Doctor Juris). Fra lo ſpazio
Di venti anni acquiſtai di più di ſedici
Mille ducati la valuta, e ſeguito.
Paſifilo (der Paraſit). Queſte ſon vere virtù. Che filoſofi?
Che poëſie? Tutte l'altre ſcienzie
A paragon delle leggi mi pajono
Ciance.
Cleand. Ben ciance! Onde abbiam quel notabile
Verſo, e coſi morale: *Opes dat ſanctio*
Juſtinianea. *Paſif.* O come e buono! *Cleand.* *Ex aliis*
Paleas — *Paſif.* Eccellente! *Cleand* *Ex iſtis collige*
Grana. *Paſif.* Chi'l fè? Virgilio? *Cleand.* Che Virgilio?
Gliè d'una noſtra gloſa elegantiſſima.
Bald darauf ſpricht auch der Paraſit ganz im Styl des alten Juriſten:
Può dunque entrare in obbligo
Cum ſit filiusfamilias? etc.

Ferrara ſeyn ſoll. Eine Kupplerin, wie ſchon der Name dieſes Schauſpiels errathen läßt, ſpielt eine Hauptrolle, und die Bedienten oder Knechte machen nach der antiken Art die Hauptſpäße. Die Kupplerin drückt ſich denn auch gelegentlich ſo gemein aus, wie es ihr Handwerk mit ſich bringt [d]). Der Nagromant, das vierte Luſtſpiel Arioſt's, hat wegen der Unwahrſcheinlichkeit der Intrigue die meiſten Gegner gefunden. Das fünfte, die Scolaſtica oder das Studentenſtück, in welchem zwei verliebte Studioſen figuriren, iſt beinahe ganz im Geiſte der neueren Zeit; aber Arioſt hat es nicht vollendet. Von der vierten Scene des vierten Acts an gehört es ſeinem Bruder Gabriel [e]). Auch ſein Sohn Virginio nahm ſich dieſer Scolaſtica an, übertrug ſie aus Verſen in Proſe, und kleidete dann wieder ſeine Proſe, die ihm nicht mehr gefiel, in neue Verſe um, die ſeinem Vater vermuthlich noch weniger gefallen haben würden.

Eine ausführliche Analyſe der Luſtſpiele Arioſt's würde ein beſonderes Buch erfordern. Sie gehören mit allen ihren Mängeln noch immer zu den vorzüglichſten unter den komiſchen Sittengemälden in der italie-

d) Z. B. als ſie von einem alten Fazio ſpricht, der ſie ſo eben verlaſſen hat, ſagt ſie im Monolog:
Vorrebbe il dolce ſenza amaritudine;
Ammorbarmi col fiato ſuo ſpiacevole
E ſtraſcinarmi come una bell' aſina. etc.

e) Dieß hat, nach ältern Biographen, auch Mazzuchelli unter dem Artikel Arioſt angemerkt. Aber wie kommt es, daß in den beſten Ausgaben der Werke Arioſt's z. B. in der großen Folio-Ausgabe Venedig 1730 kein Wort davon beim Abdrucke der vollſtändigen Scolaſtica erwähnt iſt?

lieniſchen Litteratur. Das Sylbenmaß, fünffüßige Jamben mit einem daktyliſchen Schluſſe (verſi sdruccioli), giebt auch dem verſificirten Dialog einen muntern und der komiſchen Darſtellung ſehr angemeſſenen Gang. Die Leichtigkeit der ganzen Manier iſt wenigſtens in einigen Scenen jedes Stücks muſterhaft.

* * *

Unter den übrigen Gedichten Arioſt's ſind ſeine Satyren beſonders als der erſte Verſuch merkwürdig, auch dieſe Dichtungsart in die italieniſche Litteratur einzuführen. Aber auch dieſer Verſuch gelang nicht ſo, daß er die burleske Satyre, die nun ſchon ſeit wenigſtens einem Jahrhundert ein Nationalbedürfniß des italieniſchen Publicums war, hätte verdrängen können. Vielleicht nahm Arioſt die Epiſteln des Horaz zum Muſter. Wenigſtens wählte er für die ſieben Gedichte in *terza rima*, die ſeine Satyren heiſſen, die epiſtolariſche Form. Sie ſind an einige ſeiner Verwandten und Freunde gerichtet und gehören auch ihrem ganzen Inhalte nach in die Claſſe der vertrauten Briefe [f]). Wäre Arioſt als Satyrendichter unbefangener geweſen, ſo würde ihm der Ton der epiſtolariſchen Vertraulichkeit ſehr zu ſtatten gekommen ſeyn, um mit horaziſcher Anmuth zu ſpotten und zu unterrichten. Aber er beſtimmte ſeine poetiſchen Briefe eigentlich, ſeinem Unwillen und ſeiner

f) Ohne allen Zweifel ſind ſie auch nicht vor dem Jahre 1534, alſo ein Jahr nach dem Tode des Dichters, gedruckt. S. Mazzuchelli l. c. Ihr Inhalt geſtattete keine ſolche Publicität, ſo lange Arioſt lebte. Sie kamen zu Rom auch bald in den Catalog der verbotenen Bücher.

ner übeln Laune Luft zu machen. Deßwegen vermißt man in ihnen ganz den heiteren Sinn, der faſt alle übrigen Gedichte Arioſt's auszeichnet und hier gerade an der rechten Stelle geweſen wäre. Statt, nach dem Beiſpiele des Horaz und Lucian, ſcherzend, allenfalls auch muthwillig, aber immer mit freier Seele, zu ſpotten, wie es der Muſe, wenn ſie das Sittenrichteramt ihrer würdig verwalten will, geziemt, verfällt Arioſt bald als Strafprediger in den rauhen Juvenaliſchen Ton, bald drückt er nur ſeinen Mißmuth, beſonders ſeine Unzufriedenheit mit den Großen aus, von denen er abhängig war. Nur hier und da, wenn es ihm leichter um's Herz wird, kömmt er auf den rechten Weg der neckenden Ironie und des heiteren Spottes. Als Beiträge zur geheimen Geſchichte des Dichters ſind dieſe Satyren um ſo mehr der pſychologiſchen Aufmerkſamkeit werth, aber als wahre Satyre um ſo weniger gelungen. Man lernt aus ihnen, wie der kluge Arioſt, der als Weltmann ſich ohne Zwang in alle nicht unedlen Verhältniſſe zu fügen ſchien, den Freiheitsſinn im Innerſten ſeines Herzens bis zum Eigenſinn trieb, ſich ſeiner Verbindung mit dem poetiſch von ihm hoch geprieſenen Hauſe Eſte als einer kaum erträglichen Knechtſchaft ſchämte, und ſeine Ketten nur deßwegen nicht jeden Augenblick zerriß, weil er als freier Mann nicht verhungern wollte.

Die erſte dieſer Satyren fällt in die Periode, wo ſich Arioſt mit dem Cardinal Hippolyt von Eſte, der im Grunde nie ein Mann für ihn geweſen war, ganz entzweite. Man kann ſie als ein artiges Gegenſtück zu den Stellen im raſenden Roland anſehen, wo derſelbe Cardinal verherrlicht wird. Arioſt ſchreibt in dieſer Epiſtel ſeine Apologie. Er ſucht das Unge-

bührliche der Zumuthung, den Cardinal nach Ungarn zu begleiten, zuerſt durch eine Schilderung dieſes, nach ſeiner Meinung, abſcheulichen Landes zu erläutern, wo Er, mit ſeiner katharraliſchen Conſtitution, "faſt unter dem Pole," nicht ſo viel von dem kalten Boden, als von den geheizten Stuben, würde auszuſtehen gehabt haben. [g]) Er habe ja doch, ſagt er, "für ſeine ſchnöde Sclaverei vom Cardinal nicht ſo viel erhalten, daß er bei Hofe die Zeche bezahlen könne." [h]) Und hier reißt ihn die Bitterkeit fort, den Apoll und die Muſen anzuklagen, und alle Dichter aufzufordern, ihre Verſe in's Feuer zu werfen und dafür die Kunſt zu lernen, Aemter und Pfründen zu erſchleichen. Wenn der "heilige Cardinal geglaubt habe, ihn durch Gaben zu erkaufen, ſo gebe er ihm dieſe Gaben zurück, und trete dafür wieder in den Genuß ſeiner vorigen Freiheit." [i]).

Weniger perſönlich und reicher an feinen Zügen iſt die zweite Satyre. Sie zeichnet die Kriecherei und das knechtiſche Wettrennen um Beförderung beſon-

g) E non mi nocerebbe il freddo ſolo,
Ma il caldo delle ſtufe, ch' ho ſi infeſto
Che più che della peſte me gl' involo.

Was ſonſt noch von dem kalten Ungarn hinzugeſetzt wird, könnte Jedermann abſchrecken, dahin zu reiſen, wenn das damalige Ungarn noch das heutige wäre, oder wenn uns Arioſt dieſes Land als Geograph, nicht als ein verdrießlicher Dichter, beſchriebe.

h) Jo per la mala ſervitute mia
Non ho dal Cardinale ancora tanto,
Ch'io poſſa fare in corte l'oſteria, etc.

i) — — Se'l ſacro
Cardinale comprato avermi ſtima
Con doni, acerbo non mi ſia ni acre,
Rendergli, e tor la libertà mia prima.

ſonders unter den geiſtlichen Höflingen. Nach Rom, meint er, müſſe man gehen, um die Zeit, "wann die Cardinäle, wie die Schlangen, die Häute wechſeln," [k]) und wann das Rad — der unter dem Namen der Rota Romana bekannte Gerichtshof — das "nicht nur den gottloſen Ixion züchtigt, ſich mitten in Rom dreht, um mit langen Prozeſſen die armen Seelen zu martern." [l]) Da müſſe man, um Zutritt vorzüglich bei den ſpaniſchen Herren zu erhalten, einen ſpaniſchen Laufjungen mein Herr betiteln, um von ihm angemeldet zu werden und die Antwort zu vernehmen, die denn hier auch, komiſch genug, in ſpaniſcher Sprache mitten in die italieniſchen Verſe hinein gereimt iſt: "jetzt geht es nicht. Ihr werdet beſſer thun, morgen früh wieder zu kommen" u. ſ. w. [m]). Der Ton der Satyre wird nun immer munterer. Der Entſchluß, in den geiſtlichen Stand zu treten, wird für eben ſo bedenklich erklärt, als der, zu heirathen. Denn "ein Geiſtlicher ſei übel daran, wenn ihm die Luſt komme, eine Frau zu nehmen, und wer eine Frau habe, müſſe ſich die Luſt vergehen laſſen, ein Prieſter zu werden." [n]) Bald darauf heißt es von der päbſt-

k) — Ora che i Cardinali
A guiſa delle ſerpi mutan ſpoglie.

l) Quando la *Ruota*, che non pur caſtiga
Ixion rio, ſi volge in mezzo a Roma,
L'anime a crucciar con lunga briga.

m) Fate, di grazia, che'l Signore
Aſcolti, ſe gli piace, una parola!
— *Agora no ſe puede, y es mejore,*
Que vos torneis a la mañana. —

n) Indarno è, s'io ſon prete, che mi venga
Deſir di moglie, e quando moglie io tolga,
Convien, che d'eſſer prete il deſir ſpenga.

päbſtlichen Regierung: "Auf der Einen Seite ſteht das Papier voll von Excommunicationen, auf der andern wird dem wilden Mars voller Ablaß ertheilt. Sollen Schweizer oder Deutſche gemiethet werden, ſo muß Geld da ſeyn, und der Diener hat den Schaden zu tragen" o). Verſtändlicher konnte ſelbſt kein Proteſtant den Pabſt und ſeinen Clerus angreiſen.

Faſt daſſelbe Thema wird in der dritten Satyre, nur mit mehr perſönlicher Bitterkeit gegen den Pabſt Leo X., variirt. Arioſt erzählt ſeinem Freunde Malaguzzo, daß er mit dem Herzog Alfons noch ziemlich gut zurecht komme, weil dieſer neue Gönner ihm wenigſtens mehr Ruhe gönne, als der vorige. Uebrigens würde es ihm noch beſſer gehen, wenn ihn ſein Vater ſogleich nach ſeiner Geburt wie Saturn ſeine Kinder behandelt, das heißt, lebendig geſpeiſet hätte p). Dieſer inhumane Gedanke erinnert ihn an ſeine Lebensgeſchichte, beſonders an die ſchmeichelhaften Verſprechungen, mit denen ihn der Pabſt Leo getäuſcht hatte. Dafür muß dieſer Pabſt und ſein Hof unter der Feder des Dichters büßen. Ein Mährchen wird von einer großen Trockniß erzählt, wo ein Hirt dem großen Oberhirten eine Quelle anwies, aber dafür ſelbſt nichts zu trinken und nichts, nur ſeine Heerde zu tränken, bekam,

o) Le ſcommuniche empir quinci le carte,
E quindi eſſe miniſtre ſi vedranno
L'indulgenzie plenarie al fiero Marte.
Se l' Elvezio condurre o l' Alemanno
Si dè, biſogna ritrovar i nummi;
E tutto al Servitor ne viene il danno.

p) Che s'al mio genitor, toſto ch'a Reggio
Daria mi partorì, faceva il giuoco,
Che fè Saturno al ſuo nell' alto ſeggio etc.

bekam, weil an ſo viele Vettern und Nepoten und an die guten Freunde, die geholfen hatten, ihm den ſchönſten aller Mäntel umzuhängen, zuerſt die Reihe kommen mußte [q]). Arioſt ſcheint, nach dieſer Expectoration, dem Pabſte eine Hülfsquelle in irgend einer Geldnoth angewieſen zu haben und dafür nicht belohnt worden zu ſeyn.

Der Ton der übrigen Satyren Arioſt's iſt von dem der drei erſten wenig verſchieden. Mit äſthetiſchem und moraliſchem Intereſſe bemerkt man in ihnen nicht ungern den freimüthigen und unbillig zurückgeſetzten Mann, der in einer reinen und nur ſelten unedlen Sprache über Menſchen zürnt, die freilich eine Züchtigung verdienen mochten; aber man vermißt den Dichter, der die Geiſſel mit freier Hand über ſolche Menſchen auch dann ſchwingen würde, wenn ſie ihn nicht perſönlich gekränkt oder zurückgeſetzt hätten. Die fünfte Satyre enthält unter andern ſehr gute, aber auch faſt ganz ernſthaft mitgetheilte Rathſchläge über das Betragen, das in der verdorbenen Welt ein junger Mann gegen ſeine Frau zu beobachten hat. In der ſechſten kommen ſehr gute Gedanken über die litterariſche Erziehung vor [r]). Die ſiebente, die größten Theils biogra-

q) I Nipoti e i Parenti, che ſon tanti,
Prima hanno a ber, poi quei, che l'ajutaro
A veſtirſi il più bel di tutti i manti.

r) Bei dieſer Gelegenheit auch eine Notiz für Pſychologen und Moraliſten. Arioſt wirft den Grammatikern und Humaniſten vor, daß nur wenige unter ihnen ſich nicht des Laſters ſchuldig machten, um deſſen willen Sodom unterging.
Poco ſono Grammatici ed Umaniſti
Senza 'l vizio, per cui Dio Sabaoth
Fece Gomorra e i ſuoi vicini triſti.

graphiſch iſt, muß niemand ungeleſen laſſen, wer von Arioſt's Jugendjahren genauer unterrichtet ſeyn will.

Die Gedichte, durch die Arioſt keine neue Bahn brach, aber bewies, daß auch er die Gefühle der Liebe nach romantiſcher Art zu ſingen, und noch mehr, daß er mit dem romantiſchen Styl in Gedichten der Liebe den antiken ohne Unnatürlichkeit zu vereinigen verſtand, ſind ſeine Elegien, Canzonen und Sonette [s]). Elegien darf man ſeine *Capitoli amoroſi* beſonders dann nennen, wenn man das Wort auch in der antiken Bedeutung nimmt. Freuden und Schmerzen der wollüſtigen wie der idealiſirenden Liebe ſind in dieſen ſechzehn Capiteln in terza rima mit einer Wahrheit und freilich auch hier und da mit einer Ueppigkeit gezeichnet, in der Ovid, Tibull und Properz, jeder in einigen Zügen, ihre Poeſie wiedererkennen würden. Aber ein romantiſcher Schleier, der über das Ganze gewebt iſt, giebt dieſen Capiteln durch die glückliche Verſchmelzung der antiken Vorſtellungsart mit der modernen ein beſonderes und doch nicht unnatürliches Colorit. Von den Freuden der Liebe iſt deßwegen in dieſen Gedichten, gegen den Ton der Sonetten- und Canzonenpoeſie, öfter, als von ihren Schmerzen, die Rede [t]); aber auch in den wollüſtigſten Gemälden

Wie kam es, daß man andern Gelehrten der damaligen Zeit nicht denſelben Vorwurf mit demſelben Rechte machen konnte? Sollte das Studium der Alten ſo auf die Humaniſten gewirkt haben?

s) Man findet ſie in den Ausgaben der Werke Arioſt's, und auch mehrere Mal beſonders gedruckt unter dem Titel *Rime* di M. L. Arioſto.

t) Die vierzehnte Elegie fängt an:
Chi penſa, quanto il bel diſio d'Amore
Un ſpirto pellegrin tenga ſublime,

Non

den iſt der natürliche Wohlſtand geſchont [u]). Eine ſehr gefällige Allegorie zeichnet das erſte Capitel oder die erſte Elegie aus. Die neunte findet man im vier und vierzigſten Geſange des Roland wieder, wo ſie, in Stanzen umgearbeitet, der treuen Bradamante in den Mund gelegt iſt. Die Sonette und Canzonen, durch die Arioſt, vermuthlich in ſeinen Jugendjahren, ſich an die unüberſehbare Reihe der Petrarchiſten ſchloß, ſind ihm weniger gelungen. Ein eigner Zug in dieſen Sonetten und Canzonen iſt eine poetiſche Aufmerkſamkeit auch auf die geiſtigen Vorzüge der Geliebten. Die übrigen Petrarchiſten haben von ſchönen Locken, Lippen, Händen, und beſonders von ſchönen Augen ſo viel zu melden, daß ſie der Seelen ihrer Damen nur im Vorbeigehen gedenken [x]). Arioſt behauptet alſo auch in Zügen dieſer Art

Non vorria non averne acceſo il core.
— — — — — — —
Chi guſta, quanto un dolce creder ſia
Sol eſſer caro a chi ſola n'è cara,
Regna in un ſtato, a cui null' altro e pria.

Eben ſo die folgende:

Piaccia a chi piace, e chi lodar vuol, lodi
E chiami vita libera e ſicura,
Trovarſi fuor degli amoroſi nodi;
Ch'iò per me ſtimi chiuſo in ſepoltura
Ogni ſpirto ch' alberga in petto, dove
Non ſtille Amor la ſua vivace cura.

u) Z. B. vorzüglich in der ſechſten Elegie, die ſich anfängt:
O più che'l giorno a me lucida e chiara,
Dolce, gioconda e avventuroſa notte,
Quanto men ti ſperai, tanto più cara; etc.

x) Als Proben eines Arioſtiſchen Sonetts mag folgendes hier ſtehen:
Altri loderà il viſo, altro le chiome
Della ſua donna, altri l'avorio bianco,

Art den Charakter eines denkenden Dichters, den ihm nur eine oberflächige Kritik abſtreitet, die den Verſtand nur in Sentenzen findet y).

Triſſin.

Unmittelbar nach Arioſt einen gelehrten Verſificator nennen, der auch außerhalb einer ſolchen Nachbarſchaft als Dichter weder in der Nähe, noch in der Ferne glänzt, ſcheint eine abſichtliche Verkleinerung der Verdienſte zu ſeyn, die ſein Andenken bei der Nachwelt noch immer erhalten. Aber Triſſin war ein Zeitgenoß Arioſt's; und ſo wie Arioſt durch ſeine halb komiſche Epopöe und ſeine Luſtſpiele, ſo wollte Triſſin durch ein ganz ernſthaftes Heldengedicht und ein Trauerſpiel das Gebiet der italieniſchen Poeſie zu ſeiner Zeit erweitern. Wie weit beides ihm gelang und

Onde formò Natura il petto e'l fianco;
Altri darà a' begli occhi eterno nome.
Me non bellezza corrutibil come
Un ingegno divino ha moſſo un quanco;
Un animo coſi libero e' franco,
Come non ſente le corporee ſome;
Una chiara eloquenza che deriva
Da un fonte di ſaper, una oneſtade,
Di corteſi atti, e leggiadria non ſchiva,
Che, s' in me foſſe arte e la bontade
Della materia ugual, ne faria viva
Statua, che durerie più d'una etade.

Der Schlußgedanke möchte wohl am wenigſten Beifall finden.

y) Was der gute Meinhard in ſeinem bekannten Buche über den Charakter der italieniſchen Dichter zum Beſchluſſe der Charakteriſtik Arioſt's wohlmeinend beibringt, iſt denn freilich auch eben kein Document einer mehr als oberflächigen Kritik.

und wie er mit ſeinen beſchränkten Talenten wenigſtens als Trauerſpieldichter in Italien den Ton angeben konnte, iſt alſo hier zu erzählen kein unſchicklicher Ort. Ihn unter der Menge ſeiner verſificirenden Zeitgenoſſen namentlich hervorzuheben, iſt der Geſchichtſchreiber ſeinem Andenken ſchuldig, weil er doch wenigſtens als Nachahmer der Alten zu ſeiner Zeit eine neue Bahn brach.

Giovan Giorgio Triſſino, geboren zu Vicenza im Jahr 1478, alſo nur vier Jahr jünger als Arioſt, war, wie dieſer, von adlicher, aber reicherer Familie. Seine Lebensgeſchichte, ſo weit ſie bekannt iſt, hat aber noch weniger pſychologiſches Intereſſe, als die Geſchichte Arioſt's. Mit ſeiner Poeſie ſteht ſie nur in zufälliger Verbindung [z]). Auch er wurde liberal und zum Staatsmann erzogen. Ob er ſchon früh, oder erſt in der Folge, mit der alten Litteratur vertraut wurde, iſt nicht gewiß. Im vier und zwanzigſten Jahre ſeines Alters gieng er nach Rom. Von dem Pabſte Leo X. wurde er bald bemerkt und als Geſandter an den Kaiſer Maximilian geſchickt. Seit dieſer Zeit war ſein Glück in der bürgerlichen Welt gemacht. Er muß zu Geſandſchaftsgeſchäften ſehr brauchbar geweſen ſeyn, weil nach dem Tode Leo's X. auch Clemens VII. ihn als ſeinen Nuntius an den Hof des Kaiſers Carl V. und an die Republik Vene=

z) Eine kurze Notiz von der Lebensgeſchichte des Triſſin ſteht vor der beſten, vom Marcheſe Maffei beſorgten Ausgabe ſeiner Werke, Verona, 1729, in klein Folio. Man vergleiche damit *Tiraboſchi*, Storia etc. Tom. VII. part. 3. p. 99.

Venedig ſchickte. Der Kaiſer Carl V., in deſſen Dienſten er auch eine kurze Zeit geweſen zu ſeyn ſcheint, beehrte ihn mit dem vornehmen Orden vom goldnen Vlieſſe a). Immer aber ſcheint er die Stunden, die ihm ſeine politiſchen Arbeiten offen lieſſen, den ſchönen Künſten und litterariſchen Studien, unter andern auch ſeinen Speculationen über die italieniſche Grammatik und die Verbeſſerung der italieniſchen Orthographie, gewidmet zu haben. Er liebte nächſt der Poeſie vorzüglich die Baukunſt, und war reich genug, auf eigne Rechnung ſeine architektoniſchen Ideen auszuführen. Mit Hülfe des Palladio, deſſen Name damals erſt anfing berühmt zu werden, baute er ſich ein ſchönes Luſtſchloß auf ſeinem Landgute Criccoli. Häusliche Verdrießlichkeiten, beſonders ein Prozeß, den er mit ſeinem Sohne erſter Ehe zu führen hatte, verbitterten ihm den letzten Theil ſeines Lebens. Indeſſen erreichte er ein Alter von zwei und ſiebzig Jahren. Er ſtarb zu Rom im Jahr 1550.

Die chronologiſche Ordnung der Gedichte Triſſin's iſt von ſeinen Biographen nicht genau angemerkt. Wir verlieren auch nichts dabei. Alle dieſe Gedichte, die Sonette und Canzonen ausgenommen, tragen ungefähr dieſelben Spuren einer peinlichen Nachahmung der Alten; und nur die Reinheit der Diction und eine Simplicität der Darſtellung, die, wenn gleich im Grunde nicht viel mehr als Trivialität, doch wenigſtens das Gegentheil von Affectation und Uebertreibung iſt, konnte ihnen die

a) Unter mehreren Briefen, die ſeinen Werken vorgedruckt ſind, unterſchreibt er ſich auch Giovan Giorgio Triſſino *del Vello doro*. Das Vließ war alſo auch ihm keine Nebenſache.

die Achtung verſchaffen, die ſie vor manchen geiſtreicheren, aber incorrecteren Gedichten erhielten. Außer der Befreiung Italiens von den Gothen, dem erſten Verſuche einer regelmäßigen Epopöe in der italieniſchen Litteratur, iſt unter Triſſin's poetiſchen oder poetiſch ſeyn ſollenden Werken ſein Trauerſpiel Sophonisbe berühmt. An dieſes ſchließen ſich das Luſtſpiel: Die Zwillinge (im Italieniſchen I ſimillimi), und zwei Idyllen. Daß Sonette und Canzonen auch unter Triſſin's Verſen nicht fehlen, bringt ſchon die allgemeine Geſchichte der italieniſchen Poeſie ſo mit ſich.

Eine Epopöe im antiken Styl ſoll das Werk ſeyn, das die Befreiung Italiens von den Gothen (*Italia liberata da' Gotti*) überſchrieben iſt. Aber es kann nicht wohl eine Epopöe heiſſen, weil es überall kein Gedicht iſt. Weder aus der Erfindung, noch aus der Ausführung ſpricht ein poetiſcher Geiſt. Triſſin erzählt in gutem Toſcaniſch und in Verſen, die nicht übel, wenn auch nicht beſonders harmoniſch, klingen, die Geſchichte der Zerſtörung des gothiſchen Reichs in Italien. Das Ganze dieſer Erzählung iſt in ſieben und zwanzig Bücher abgetheilt. Als Nachahmer Homer's und Virgil's glaubte Triſſin ſeinen epiſchen Verſen vor allen Dingen den Reim entziehen zu müſſen. So viel richtiges Gefühl hatte er für die Natur ſeiner Mutterſprache, daß er ihr nicht die Form des Hexameters aufdrang. Er wählte zu ſeinem epiſchen Sylbenmaße den Vers in fünffüßigen Jamben ohne Reim. Mag er, oder, wie Andre erzählen, ſein Freund Rucellai die erſten reimloſen Verſe (verſi ſciolti) dieſer Art gewagt haben; die Idee, ſolche Verſe zu machen, kann mit der Erfin-

dung

dung der metriſchen Form der Sonette und der *Ottava rima* gar nicht verglichen werden. Man brauchte bei der in den italieniſchen Gedichten herrſchenden Versart nur den Reim zu ſparen; und das neue Sylbenmaß war gefunden. Aber um es nicht zu misbrauchen und ſich durch das bequeme Jambenſpinnen nicht zur ermüdenden Geſchwäzigkeit verführen zu laſſen, mußte man entweder energiſch zu dichten, oder ſelbſt ein leichtes Geſchwäz poetiſch zu coloriren verſtehen; und Triſſin verſtand weder das Eine, noch das Andre. Die Erfindung, ſo viel von der Compoſition dieſer Erzählung nicht hiſtoriſche Wahrheit iſt, folgt ſchläfrig dem chronologiſchen Faden der Geſchichte. Im erſten Buche kommt der Kaiſer Juſtinian mit Hülfe eines Engels, der ihm im Traum erſcheint, auf den Gedanken, eine Armee nach Italien zu ſchicken, um das Reich der Gothen zu zerſtören. Er beruft ſeine Rathsverſammlung. Sein Gedanke wird gut befunden. Beliſar erhält das Commando. Im zweiten Buche rücken die Truppen aus allen Gegenden des Reichs zuſammen und werden gemuſtert. Im dritten hält die Geſchichte ein wenig inne, damit etwas von der Liebe des Prinzen Juſtin und der Prinzeſſin Sophie erzählt werden kann, was auf die folgenden Begebenheiten wenig oder gar keinen Einfluß hat. Mit dem vierten Buche, wo die Armee in Italien landet, fangen auch ſchon die Eroberungen an. Eine Stadt wird nun nach der andern eingenommen. Sehr ausführlich und mit topographiſcher Genauigkeit [b]) wird beſon-

b) Dieſe topographiſche Genauigkeit zu unterſtützen, iſt der großen Ausgabe von 1729 auch ein Kupferſtich beigefügt, der die Stadt Rom, wie ſie zur Zeit der Gothen geweſen ſeyn ſoll, im Grundriſſe darſtellt.

beſonders die Belagerung und Eroberung Rom's beſchrieben. Dabei giebt es denn auch Zweikämpfe. In einer Schlacht ſiegen die Gothen. Dafür werden ſie zum Beſchluſſe total geſchlagen. Der gothiſche König Vitiges wird gefangen genommen und nach Conſtantinopel abgeführt; und die Erzählung ſchließt mit der Bemerkung, daß "Alles, was auf Erden geſchieht, vom Willen Gottes abhängt." c) Dieſe proſaiſche Erfindung zur Epopöe zu beleben, ſollen erſtens die überirdiſchen Weſen dienen, die die irdiſchen Begebenheiten leiten. Unter dieſen ſteht der Gott der Chriſten an der Spitze, und ſeine eigenen Eigenſchaften ſind um ihn herum perſonificirt d). Die Engel gehen in ihrem Beruf als Boten vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel ab und zu. Aber auch die alten mythologiſchen Götter fehlen nicht. Sie ſind die Intelligenzen der Geſtirne, die mit ihnen einerlei Namen führen. Dieſe Intelligenzen beruft der Gott der Chriſten in dem Pallaſte, den ihm Vulcan gebauet hat, zuſammen, um ſich mit ihnen zu berathſchlagen. Da treten denn Saturn, Jupiter, Mars und die übrigen Planeten auf; und an dieſe ſchlieſſen ſich, als Perſonen, die im antiken Olymp keinen Zutritt

c) Perche le coſe, che ſi fanno in terra,
Tutte dipendon del voler di Dio.

d) Schon zu Anfange des erſten Buches, als Gott auf die Geſchöpfe herabblickt, tritt in ihm zuerſt die Vorſehung auf und bittet ſeufzend um die Freiheit Italiens Gott antwortet ihr lächelnd und nennt ſie: Meine Tochter.

— Un alma virtù, che Providenza
Da voi ſi chiama, ſoſpirando diſſe:
O caro padre mio, etc. — — —
Riſpoſe *ſorridendo* il padre eterno:
Figliuola, il tuo penſier molto mi aggreda.

tritt hatten, die perſonificirten Sternbilder Orion, Caſſiopeja u. ſ. w. [e]). So wollte Triſſin mit ſeiner Maſchinerie den Geſchmack ſeiner Zeitgenoſſen wieder dahin zurückführen, wo Dante ſtehen blieb. Heerführer und Helden erfand er eine unüberſehbare Menge, aber meiſt nur ihre Namen, wie zu einer Muſterrolle, und dabei ihre Wappen, wie zu einem Adelslexicon, ohne durch irgend einen bedeutenden Charakterzug einen vor dem andern hervorzuheben [f]). Ein junger Herzog von Athen ſoll eine Art von Achill, ſo wie ein alter Herzog Paul den Neſtor, unter den übrigen vorſtellen. Jener heißt deßwegen auch Achill. Seine größte That iſt die Ueberwindung eines gewaltigen Gothen, dem er ſich, wie David dem Rieſen Goliath, ohne Schwerdt, Spieß und Schild, und nur, ſtatt der Schleuder, mit einem Knotenſtocke bewaff-

e) L'eterno Ré nel ſuo palazzo eterno,
Che fabbricolli *il protettor di Lenno,*
Fece chiamare il ſuo conſiglio eterno;
E primamente ſe ne intraro in eſſo
Le intelligenzie delle ſtelle erranti,
Saturno, Giove, Marte e il biondo Apollo etc.
Libr. XXI.

f) Im zweiten Buche, einer verkehrten Nachahmung des homeriſchen Catalogus navium, werden alle Provinzen des orientaliſchen Kaiſerreichs und dieſen gemäß alle Truppen mit ihren Anführern regiſtrirt. Da heißt es denn z. B.
— Primo era deſcritto nella liſta
Il buon Paulo Toſcan, Conte d'Iſaura,
D'anni, di ſenſo e d'eloquenza pieno,
Ed aveva in mezzo del ſuo ſcudo d'oro
Un bel ſpecchio d'aciajo per inſegna.
Seguiva il buon Longin, Conte d'Egitto,
Queſti avea nel ſcudo etc.
So geht es in der ermüdendſten Monotonie lange Seiten fort.

waffnet, entgegenſtellt, weil er ſtark genug iſt, ihn mit den Händen zu Boden zu werfen g). Der Heerführer Beliſar wird zwar nie ohne beſondre Attention genannt, aber durch alle ſchönen Beinamen, die er erhält, ſo wenig wie durch die Beſiegung des Vitiges, den er vom Pferde herabreißt, indem er ihm hintenauf ſpringt, ein poetiſch merkwürdiger Charakter h). Und ganz im Styl dieſer Erfindung iſt die Erzählung vom erſten bis zum letzten Buche durchgeführt. Der Kaiſer Juſtinian heißt fortwährend, damit er ſo nahe als möglich neben Gott geſtellt werde, der Mitregent der Welt (correttor del mondo). Als er den Beliſar zum Oberbefehlshaber der Truppen ernennt, inſtallirt er ihn auch ſchon vorläufig zum Vice-Kaiſer von Italien und überreicht ihm ein Zepter. Beliſar verneigt ſich auf ein Knie und ſpricht: "Großmüthiger und gar höflicher Herr, der Ihr mit artigen Gaben und hohen Ehren die menſchlichen Wünſche zu überwinden verſteht; ich werde mich bemühen, eines ſolchen Amts nicht unwürdig zu ſcheinen und mich ſo zu betragen, daß ich Eurer Hoffnung entſpreche." i) Reden in dieſem Tone nehmen ungefähr ein Drit-

g) L'audace Achille poi ſe n'uſci nudo
Dall' altra parte, e ſolamente avea
Un nodoſo baſton nella man deſtra.
Libr. XX.

h) — Saltolli in groppa
Con un ſalto leggier, che parve un pardo.
Libr. XXVII.

i) Magnanimo Signor, tanto corteſe,
Che con leggiadri doni e larghi onori
Vincer ſapete i deſiderj umani;
Mi sforzerò, di non parere indegno
Di tanto ufficio, e di portarmi in modo,
Ch'io corriſponda alla ſperanza voſtra.
Lib. I.

Drittheil des ganzen Werks ein. Als der ſchöne Juſtin die Abſchiedsviſite bei der Kaiſerin Theodora macht, "hat er den Amor bei ſich, der ihm überall Geſellſchaft leiſtet." k) Als nun Amor die ſchöne Sophie hereintreten ſieht, "ſpannt er ſeinen Bogen, ſtellt ſich hinter den ſchönen Juſtin," l) und ſchießt ſo der Dame in's Herz. Als das Heer ausrücken ſoll und "die ſchöne Aurora mit goldnen Locken den Sterblichen den Tag und die Sonne herbeiführt, hört der große Beliſar andächtig eine feierliche Meſſe und nimmt dann Urlaub von dem Herrn der Welt." m) So wechſeln durch die ganze Erzählung die trivialſten Reden mit froſtig prunkenden Beſchreibungen auf eine Art ab, die nur durch die Correctheit der Sprache erträglich wird. Dieſer Correctheit verdankt das Ganze die philologiſche Achtung, in der es ſich noch immer bei den Litteratoren erhielt. Das Publicum hatte nie Luſt, es zu leſen n).

Mehr

k) Ed avea ſeco Amor, che quaſi ſempre
Gli facea compagnia, ovunque andava.
Lib. II.

l) Adattò (*la ſaetta*) ſull' arco,
Poi ſi raccolſe dietro al bel Giuſtino.
Lib. II.

m) La bella Aurora con le aurate chiome
Rimenava a' mortali il giorno e'l Sole,
Quando il gran Beliſario, avendo udita
Divotamente una ſolenne meſſa,
Preſe licenza del ſignor del mondo.
Lib. III.

n) Die erſten neun Bücher wurden erſt im Jahr 1547 zu Rom gedruckt; die achtzehn folgenden das Jahr darauf zu Venedig; und nie wurde es wieder aufgelegt bis zum Jahr 1729. — Bernardo Taſſo ſagt in einem ſeiner Briefe, daß es ein gelehrtes Gedicht ſei und vor-

Mehr Glück machte Triſſin's Trauerſpiel Sophonisbe. Wenn ſich auch bezweifeln läßt, ob es vor dem Pabſt Leo X. feierlich aufgeführt wurde, wie Einige erzählen, ſo erregte es doch Aufſehen und wurde durch die Autorität, die es als das erſte in ſeiner Art erhielt, für das italieniſche Theater nützlich und verderblich. Ein romantiſches Trauerſpiel mit den Sitten und allenfalls ſelbſt mit den Wundern der fabelhaften Ritterzeit wäre für das italieniſche Publicum das rechte geweſen. Auch die zufällige Form der griechiſchen Tragödie hätte ſo wenig nachgeahmt werden müſſen wie die griechiſchen Sylbenmaße. Aber Triſſin, dem es beſchieden war, mit einem regelmäßigen Trauerſpiele den Ton anzugeben, trat blindlings in die Fußtapfen der Alten. Ohne die weſentliche Schönheit der tragiſchen Dichtungen des Sophokles und Euripides von der zufälligen zu unterſcheiden, ahmte er gleich ängſtlich die eine mit der andern nach. Vor allen Dingen ließ er unter den Perſonen ſeiner Sophonisbe den Chor nicht fehlen. Als ob zum zweiten Male die Tragödie von ungefähr aus den Chorgeſängen bei den Bacchusfeſten entſtehen ſollte, ließ er ſeinen Chor, eine Geſellſchaft von Weibern in der Stadt Cirtha, nicht einen Augenblick abtreten. Bald muß ſich dieſer Chor in die Geſpräche aller übrigen Perſonen des Drama's miſchen, bald durch lange Geſänge die dramatiſche Handlung unterbrechen. Den Geſängen gab Triſſin die metriſche Form der gewöhnlichen Canzonen. Auch im Dialog geht er zuweilen zu der Canzonenform

vortreffliche Sachen enthalte. Aber, ſetzt er hinzu, quaſi il giorno medeſimo, che e' ſtato uſcito, è ſtato ſepolto.

form mit Reimen über. Die meiſten Scenen aber ſind in reimfreien Jamben ausgeführt. Schon die Abwechſelung, die durch dieſe Miſchung der Sylbenmaße entſteht, giebt der ganzen Compoſition ein gewiſſes Leben, das dem befreiten Italien fehlt. Aber auch in jeder andern Hinſicht behauptet es als Gedicht den Vorrang vor dem befreiten Italien, wenn gleich Sprache und Gedanken, Wendungen und Ausrufungen, und Alles, was man von tragiſcher Kunſt darinn bemerken kann, nach dem Euripides copirt iſt. Triſſin hatte unverkennbar mehr Anlage, ein Trauerſpiel, beſonders im Geiſt des Euripides, als eine Epopöe, zu Stande zu bringen. So arm ſeine Phantaſie war, ſo konnte er doch nach einem guten Muſter unaffectirte Rührung um ſo leichter ausdrücken, weil er Simplicität des Ausdrucks liebte; und eine ſimple Combination tragiſcher Scenen ohne kunſtreiche Verwickelung war bald erfunden. Mehr Erfindung und Kunſt muß man aber auch in dieſer Sophonisbe nicht ſuchen. Da ſie noch nicht in Acte und Scenen abgetheilt iſt — vielleicht, weil die damals vorhandenen Ausgaben der alten Tragiker noch nicht mit ſolchen Einſchnitten verſehen waren — ſo kann man ſie, nach Belieben, auch für ein Trauerſpiel in Einem Acte halten; denn alle Scenen hängen ungefähr auf gleiche Art zuſammen. Sophonisbe tritt zuerſt mit einer Vertrauten auf, die Erminia heißt. Dieſe Erminia muß ſich ſogleich die Geſchichte der Sophonisbe, mit der ſie doch aufgewachſen iſt o), um des Leſers und Zuſchauers willen noch ein Mal ausführlich erzählen laſſen, "weil man doch durch Reden

o) Erminia mia, ſiam nutriti inſieme; ſagt Sophonisbe ausdrücklich.

den ſein Herz erleichtere." [p]) Das Beſte in dieſer Erzählung iſt ein Traum, den Sophonisbe als eine Prophezeihung erklärt [q]). Unter den Troſtgründen, durch welche Erminia ihre geängſtigte Freundin aufrichten will, kommen freilich die trivialſten Gemeinplätze vor [r]). Sie giebt ihr endlich den Rath, ſich mit Gebet an die Götter zu wenden. Sophonisbe tritt ab, um dieſen Rath zu befolgen; und nun ſtimmt auch ſchon der Chor ein langes Klaglied an. Darauf kommt Sophonisbe zurück, und von einer andern Seite zu gleicher Zeit ein Bote, der Nachricht von der verlornen Schlacht bringt. Syphax, der Gemahl der Königin Sophonisbe, iſt in die römiſche Gefangenſchaft gerathen. Der Natur getreu, läßt hier Triſſin ſeine Sophonisbe nicht außer ſich vor Schmerzen gerathen, weil ſie dieſen Gemahl doch nicht aus

p) Però vò ragionar più lungamente
E *cominciar da largo* le parole,
Nè ſtarò di *ridir coſa che ſai*,
Perchè ſi sfoga ragionando il more.

q) Eſſer pareami in una ſelva oſcura
Circondata da cani e da paſtori,
Ch' avean preſo e legato il mio conſorte.
Mi volſi ad un paſtor, pregando lui,
Che dalla rabbia lor mi difendeſſe;
Ed ei pietoſo aperſe ambo braccia
E mi raccolſe; ma d'intorno udio
Un ſi fiero latrar, ch' ebbi temenza,
Che mi pigliaſſen fin d'entr' al ſuo grembo.
Onde moſtrommi una ſpelonca aperta
E diſſe: Poichè te ſalvar non poſſo,
Entra coſtì, che non potran pigliarti.

r) 3. B. Queſta vita mortale
Non ſi può trapaſſar ſenza dolore;
Che coſi piacque alla giuſtizia eterna.
Ne ſciolta d'ogni male
Del *bel ventre materno* uſciſti fuore.

aus freier Wahl genommen hatte und ihm im Herzen den Maſſiniſſa vorzog, der jeƶt mit ihren Feinden, den Römern, alliirt war. Daraus erklärt ſich auch die Bereitwilligkeit, mit der ſie nach kurzen Tractaten dem Maſſiniſſa, der nun auftritt, nach ſeinem Wunſche die Hand giebt. Die Scene, in der ſie vorher vor ihm auf die Knie fällt und um Gnade fleht, hat den Affect und die Würde der wahren Tragödie [s]). Nur wird man auch hier durch gemeine Nebenzüge geſtört, z. B. wenn Maſſiniſſa antwortet, "er wiſſe von ſelbſt, daß er von ſolcher Natur ſei, daß er ſich über das Unglück Andrer nicht freue." [t]) Den täuſchenden Augenblick, wo die Sonne des Glücks für die unglückliche Sophonisbe wieder aufzugehen ſcheint, benuƶt der Chor, um ſeine Empfindungen in einer lyriſchen Apoſtrophe an die Sonne vorzutragen. Man kann dieſen Chorgeſang zu den beſten unter den lyriſchen Scenen der Sophonisbe zählen [u]). Die folgen-

s) Fate mi queſta grazia ch'io vi chieggio,
Per le care ginocchia ch' ora abbraccio,
Per la vittorioſo voſtra mano
Piena di fede e di valor, ch'io bacio.
Altro rifugio a me non e' rimaſo
Che voi, dolce Signore, a cui ricorro
Siccome al porto della mia ſalute.
E ſe ciaſcuna via pur vi ſia chiuſa,
Di tor mi dell' arbitrio di coſtoro,
Togletemi da lor col darmi morte.

Einige Ausdrücke in dieſer Rede der Sophonisbe, z. B. das "*dolce Signore*", darf man nach italieniſcher Vorſtellungsart nicht wie nach der unſern beurtheilen.

t) Jo ſò per me, ch' io ſon di tal natura,
Che non m' allegro mai dell' altrui male.

Um ſo etwas ohne Lachen zu leſen, müßte man auch für das Rührende der übrigen Stellen keinen Sinn haben.

u) Hier iſt die erſte Strophe:
Almo celeſte raggio,

Del-

genden Scenen ſind alle, bis auf die letzte, eben nicht reich an tragiſchem Pathos. Lälius, dann Scipio, treten auf, um in langen Diſputationen dem Maſſiniſſa zu beweiſen, daß er ſeine neue Gemahlin als Gefangene an die Römer auszuliefern verbunden ſei. Die Scene, in welcher Maſſiniſſa ſich entſchließt, der Geliebten, die er nicht retten kann, einen Gifttrank zu ſchicken, um ihr ſein Wort wenigſtens zur Hälfte zu halten, hätte auch einem der unbedeutendſten Dichter leicht beſſer gelingen können. Triſſin läßt ſeinen Maſſiniſſa ganz trocken erklären, daß er nachgeben will, weil er ſieht, daß die Römer auf ihrer Forderung beſtehen. Aber er bittet ſie, nicht übel zu nehmen, daß er zugleich ſuchen will, ſo gut es möglich iſt, ſein Wort zu halten, das er in der Uebereilung gegeben habe [x]). Dann tritt er ab, um zu überlegen, wie er

Della cui ſanta luce
S'adorna il cielo, e ſi riſtora il mondo,
Il cui certo viaggio
Si belle coſe adduce,
Che 'l viver di quaggiù ſi fa giocondo;
Perche, ſendo ritondo,
Infinito ed eterno,
Il di dopo la ſera,
E dopo primavera
Mena la ſtate, e poi l'autunno e'l verno;
Onde la terra e'l mare
S'empie di coſe prezioſe e rare.

Die *belle coſe* und *coſe prezioſe e rare*, dann das Prädicat *infinito* bei der Sonne, und die vollſtändige Aufzählung der vier Jahrszeiten muß man einem Triſſin nicht als Fehler anrechnen, wenn man ſeine Verſe nicht ganz wegwerfen will.

x) Poſcia ch'io vedo eſſer la voglia voſtra
D'aver coſtei, più non farò contraſto;
ſpricht Maſſiniſſa, und ergiebt ſich in ſein Schickſal.

er die Sache am klügſten anzufangen hat. Der Chor hält indeſſen durch eine Unterhaltung mit einem Hofdiener die Handlung ſo lange hin, bis ein Bote kommt, und berichtet, was ſich indeſſen im Pallaſte zugetragen hat. Statt einer Scene, in der Sophonisbe den Giftbecher annehmen und ausleeren ſollte, erhalten wir hier alſo nur die Erzählung davon. Sophonisbe erſcheint nicht anders wieder, als ſchon ſterbend; und hier zeigt Triſſin noch ein Mal, daß er nicht ohne Anlage zur tragiſchen Poeſie war. Der letzte Abſchied, den Sophonisbe von ihrer Freundin Erminia nimmt, der ſie die Rettung ihres jungen Sohnes aufträgt, iſt eben ſo warm als natürlich gezeichnet y). Nach dem Tode der Heldin des Stücks wird dann auch das Ach! und Weh! in Ausrufungen nach griechiſcher Manier nicht geſpart z). Der langweilige Maſſiniſſa kommt noch

y) Sophonisbe tritt ſterbend auf mit den Worten:

Cara luce del Sole, or ſtà con Dio!
E tu, dolce mia terra,
Di cui voluto ho contentar la viſta,
Alquanto anzi ch'io mora!

Erminia fällt ihr in die Rede:

Voglio venir, voglio venir anch'io
E ſtar con voi ſotterra.

Den Vorſatz, mit ihrer Freundin zu ſterben, giebt ſie nicht eher auf, bis ſie von dieſer überzeugt wird, daß ſie ihr lebend noch als Freundin einen wichtigen Dienſt erzeigen müſſe.

z) Das griechiſche οιμοι nachzuahmen, ruft Erminia nach dem Tode ihrer Freundin anfangs nichts als ein Mal über das andere Oimei.

Erminia. Oimei!
Coro. Non la movete giù di queſta ſedia,
Ma via portetela con eſſa.
Ermin. Oimei! Oimei!
Coro. Tenetela da' lati, etc.
Ermin. Oimei! Oimei! Oimei!

noch ein Mal wieder, um zu einem feierlichen Begräbniſſe Befehl zu geben. Der Chor ſchließt das Stück mit trivialen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menſchlichen Dinge.

Auch Triſſin's Luſtſpiel, die Zwillinge (I Simillimi) empfiehlt ſich dem Sprachforſcher durch philologiſche Correctheit. Uebrigens würde es nur dann in einer Geſchichte der Poeſie eine genauere Anzeige verdienen, wenn es in der neueren Litteratur das erſte in ſeiner Art wäre, wie es die Sophonisbe in der ihrigen iſt. Die Scene des Stücks iſt zwar zu Palermo; aber die Nachahmung der Charaktere und der Manier des Plautus und Terenz iſt in jedem Zuge noch weit merklicher, als in den Luſtſpielen Arioſt's. Die Verwickelung beruht, wie in den Verwechſelungen (Suppoſiti) Arioſt's, auf den ſchon im Alterthum verbrauchten Stoffe einer wunderſamen Aehnlichkeit zweier Zwillingsbrüder. Eine öffentliche Courtiſane fehlt auch nicht unter den handelnden Perſonen. Der ganzen Compoſition einen recht griechiſch-antiken Schnitt zu geben, brachte Triſſin ſogar in dieſes Luſtſpiel einen Chor, weil er vermuthlich neben dem Plautus und Terenz auch den Ariſtophanes nachahmen und den Geſchmack wieder einführen wollte, den ſelbſt die Griechen bei der Verbeſſerung ihrer Comödie verließen.

Als Verfaſſer mehrerer Canzonen, Sonette u. d. gl. ging Triſſin auf dem alten Wege mit ſeinen Zeitgenoſſen fort. Seiner proſaiſchen Schriften wird im dritten Capitel dieſes Buchs weiter gedacht werden.

Rucellai.

Als Nachahmer der Alten wetteiferte mit Triſſin ſein Freund Giovanni Rucellai, geboren zu Florenz im Jahr 1475. Beide Freunde haben auch faſt dieſelbe Lebensgeſchichte [a]). Auch Rucellai war von vornehmer Familie, und überdieß noch verſchwägert mit dem Hauſe der Medici. Zum Staatsmann erzogen, wurde er im dreiſſigſten Jahre ſeines Alters von ſeiner Regierung als Geſandter nach Venedig geſchickt. Im Jahr 1513, als der Cardinal Johann von Medici unter dem Namen Leo X. den päbſtlichen Thron beſtieg, trat Rucellai, vielleicht in der Erwartung eines ähnlichen Glücks, in den geiſtlichen Stand. Pabſt Leo nahm ihn auch ſogleich in ſeine Dienſte, trug ihm bald dieſes, bald jenes Geſchäft auf, beförderte ihn aber nie bis zur Cardinalswürde. Rucellai war ſchon vierzig Jahr alt, als ſein erſtes Trauerſpiel, die Rosmunde, in ſeinem Garten zu Rom vor dem Pabſte aufgeführt wurde. Ob dieſes Trauerſpiel erſt kurz vorher, oder ſchon früher, entſtanden war, wiſſen wir nicht. Eben ſo fehlen genauere Nachrichten von der Geſchichte des Trauerſpiels Oreſt, durch das Rucellai fortfuhr, die alten Tragiker nachzuahmen. Das Lehrgedicht Die Bienen ſcheint die letzte unter ſeinen dichteriſchen Arbeiten geweſen zu ſeyn. Er reiſete indeſſen als päbſtlicher Nuntius nach Paris. Auf dem Rückwege, im Jahr 1521, erhielt er die Nachricht von dem Tode des Pabſtes Leo. Was er jetzt an Hoffnungen verloren hatte, ſuchte er durch eine elegante Rede wieder einzubringen, die er in lateini-

ſcher

a) Eine kurze Nachricht von dem Leben des Rucellai ſteht vor der artigen Ausgabe ſeiner Werke: Padova, 1772, in Octav.

ſcher Sprache an den neuen Pabſt Adrian VI. hielt [b]). Aber auch von dieſem Pabſte, der nicht lange regierte, wurde Rucellai ſo wenig wie von deſſem Nachfolger Clemens VII. mit dem Cardinalshute beglückt. Er ſtarb als Caſtellan der Engelsburg im Jahr 1525. Noch auf ſeinem Sterbebette empfahl er angelegentlich durch ſeinem Bruder die Reviſion ſeines poetiſchen Nachlaſſes, beſonders des Lehrgedichts Die Bienen, ſeinem Freunde Triſſin.

Das Lehrgedicht Die Bienen (*Le api*) iſt unter den dichteriſchen Werken Rucellai's das bekannteſte. Es verdient auch die Achtung, in der es ſich noch immer erhält, nicht bloß wegen der claſſiſchen Correctheit ſeiner Diction. Die Harmonie zwiſchen der Manier und dem Gegenſtande iſt eine der weſentlichen Schönheiten des Ganzen. Rucellai ſcheint eine wahre Zärtlichkeit für die kunſtreichen Thierchen gefühlt zu haben, die er didaktiſch beſingen wollte. Er gab ſeinem Gedichte eine ökonomiſche Wendung. Vorſchriften, die Erziehung und Wartung der Bienen und das Einſammeln des Honigs betreffend, geben der Compoſition die didaktiſche Form. Aber nicht ſowohl der Nutzen, als die merkwürdige Natur der Bienen, beſchäftigte ſeine poetiſche Aufmerkſamkeit. Die Aehnlichkeit zwiſchen einem Bienenſtaat und einer Monarchie unter Menſchen gab ſeinem Thema in ſeinen Augen eine ſolche Würde, und die Süßigkeit des Honigs hatte

b) Wer Luſt hat, dieſe Rede zu leſen, findet ſie in der Paduaniſchen Ausgabe der Werke des Rucellai mit abgedruckt. Wenn man ſie aber allein fände, würde man nach dem Namen den Verfaſſer nicht errathen; denn Rucellai nannte ſich auf lateiniſch Oricellarius.

hatte für ihn einen ſo poetiſchen Reiz der Lieblichkeit, daß er Beides in ſein Gedicht zu übertragen ſuchte. Noch intereſſanter wurden ihm die Bienen durch die hohe Meinung, die er von ihrer Keuſchheit hegte. Nach ſeiner Naturgeſchichte, die er zum Theil aus den alten Autoren nahm, iſt eine Biene von ſo ſtrenger Sittſamkeit, daß ſie unverzüglich jeden Menſchen ſticht, der ſich kurz vorher des vertrauten Umgangs mit einer Perſon des andern Geſchlechts ſchuldig gemacht hat. Von dieſer naturhiſtoriſchen Meinung begeiſtert, glaubte Rucellai nicht zu viel zu thun, wenn er ſeine Bienen Jungfräulein und ſogar Engelchen nannte c). Was aber auch immer dieſe und manche andre Vorſtellungen, die Rucellai in ſein Gedicht verwebte, für uns Lächerliches haben mögen; ſie trugen dazu bei, ſeiner ganzen didaktiſchen Erfindung einen Ton zu geben, auf den ein geiſtloſer Nachahmer nie verfallen ſeyn würde. Sei dieſes Werk mitunter noch ſo mikrologiſch und tändelhaft; es iſt doch ein Gedicht, und kein froſtiges Fabricat des poetiſirenden Fleißes. Es iſt nicht nur in der neueren Litteratur das erſte Lehrgedicht, wenn man anders dieſen Namen nicht an geiſtloſe Verſuche verſchwenden will; es iſt auch nichts weniger als ein

Werk

c) *Virginette caſte* und *Vaghe Angelette* heißen die Bienen ſchon in den erſten Zeilen dieſes Gedichts. Nachher ſagt Rucellai weiter von ihnen:

Tu prenderai ben or gran maraviglia,
S'io ti dirò, che *ne' lor caſti petti*
Non alberga giammai penſier laſcivo,
Ma pudicizia e ſol diſio d'onore.

Und an einer andern Stelle wird die Pflicht der Keuſchheit den Bienenvätern beſonders an's Herz gelegt:

Però ſia *caſto* e netto e ſobrio molto,
Chiunque ha in cura queſta *oneſta prole*.

Werk der peinlichen Nachahmung. Rucellai übertraf ſeinen Freund Triſſin an Geſchmack, wie an Phantaſie. Er bildete ſich nach Virgil; aber er copirte nicht Virgil's römiſche Vorſtellungsart. Das ganze Gedicht beſteht aus einem einzigen Buche von ungefähr anderthalb tauſend reimfreien Jamben. Mit einer ſehr glücklichen Wendung wird der Mangel des Reims, den Rucellai und Triſſin unter allen neueren Dichtern zuerſt aufgaben, ſogleich in den erſten Zeilen auf Rechnung der Empfindlichkeit der Bienen geſchrieben, die an den Felſen, wo das Echo wohnt, nicht gern verweilen [d]). Dann folgt eine Ankündigung des Inhalts des Gedichts und eine poetiſche Zuſchrift desſelben an Triſſin, der bei dieſer Gelegenheit in freundſchaftlichem Ernſte der Stolz ſeines Zeitalters genannt wird [e]). Die Geſchichte eines Bienenſtaats und die Honigernte, die dieſem Staate ein Ende macht, wird nun anmuthig und in den lieblichſten Verſen erzählt. Zu Epiſoden war in einem Gedichte von nicht größerem Umfange kein Raum. Dafür

d) In dieſem Anfange des Gedichts erkennt man ſogleich den Geiſt der ganzen didaktiſchen Manier des Rucellai.

Mentr' era per cantare i voſtri doni
Con alte rime, o Virginette caſte,
Vaghe Angelette delle erboſe rive,
Preſo del Sonno, in ſul ſpuntar dell' Alba,
M' apparve un coro della voſtra gente,
E dalla lingua, donde s'accoglie il mele,
Sciolſono in chiare voce eſte parole:
O ſpirito amico — — — —
— — — — — — —
Fuggi le rime e'l rimbombar ſonoro.
Tu ſai pur che l'imagin della voce,
Che riſponde dai saſſi, ove *Eco* alberga,
Sempre nimica fù del noſtro regno.

e) O chiariſſimo onor dell' età noſtra!

für erlaubt ſich Rucellai einige moraliſch-politiſche Digreſſionen, die aber freilich wohl von den wenigſten Leſern ſo ernſthaft aufgenommen werden möchten, wie es mit ihnen gemeint iſt, z. B. wenn er von der monarchiſchen Verfaſſung des Bienenſtaats Veranlaſſung nimmt, der Monarchie unter andern auch deßwegen das Wort zu reden, weil nur Ein Gott im Himmel iſt [f]), und wenn er hierauf die geiſtliche Monarchie und beſonders die Tugenden des Pabſtes Clemens VII. hoch preiſet [g]). Auch einige Gleichniſſe, ſo treffend ſie zu ihrer Zeit ſeyn mochten, fallen in's Lächerliche; z. B. wenn die ſtreitenden Bienen, die man durch eine Schaale voll Honig zur Ruhe bringt, mit rebelliſchen Schweizerſoldaten der damaligen Zeit verglichen werden, die der Vernunft eher Gehör gaben, wenn Gründe von einem Becher Wein unterſtützt wurden [h]). In der Kunſt, maleriſch zu beſchreiben,

f) Laſcia regnare un Re ſolo ad una gente,
Siccome anco un ſol Dio ſi trove in cielo.
L'allegro vincitor con l'ale d'oro
Tutto dipinto del color dell' Alba
Vedrai per entro alle falangi armato
Lampeggiare, ed ornare il regal ſeggio.
v. 340. ſq.

g) Però voi che *creaſte in terra un Dio*,
Quanto, quanto vi deve queſta etado,
Perche rendeſte al mondo la ſua luce!
— — — — — — —
O *divo Giulio!* O fonte di clemenza
Onde il bel nome de *Clemente* hai tollo etc.
v. 359. ſq.

h) Come quando nei *Suizzeri* ſi muove
Sedizione, e che ſi grida all' arme,
Si qualche uom grave allor ſi leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,

E

ben, ſcheint Rucellai ſeinen Virgil vorzüglich zum Muſter genommen zu haben [i]).

Aengſtlicher hielt ſich Rucellai als Trauerſpieldichter an die antiken Formen. Seine Rosmunde, die ungefähr zu gleicher Zeit mit der Sophonisbe Triſſin's entſtanden zu ſeyn ſcheint, wird von einigen Litteratoren für eine Nachahmung der Hekuba des Euripides ausgegeben. Die Aehnlichkeit des Stoffs iſt aber nur ſehr entfernt, und in der Manier nähert

es

E in tanto fa portar ondanti vaſi
Pieni di dolci ad odorati vini,
Allora ognun le labbre e'l mente immerge
Nelle ſpumanti tazze etc.

v. 324. ſq.

i) Z. B. in der Beſchreibung der Vorbereitungen zu einer Schlacht unter den Bienen:

Allor concorron tepide, e ciaſcuna
Si moſtra nelle belle armi lucenti,
E col dente mordace gli aghi acuti
Arrotando bruniſcon come a cote.
Movendo a tempo i piè, le braccia e'l *ferro*
Al ſuon cruento dell' orribil *tromba;*
E ſtanno denſe intorno al lor Signore
Nel *padiglione*, e con voce alta e roca
Chiaman le genti in lor linguaggio all' arme.

v. 272. ſq.

Ein wenig affectirt ſind hier nur die Ausdrücke *ferro*, *tromba* und *padiglione*. -- Zuweilen fallen die Beſchreibungen da, wo ſie gar zu lieblich ſeyn ſollen, auch in's Spielende; z. B. in der folgenden ſonſt ſchönen Stelle:

-- Surgano ivi appreſſo chiari fonti,
O corran chiari e trenolanti rivi
Nutrendo gigli e violette e roſe
Che in premio dell' umor ricevon ombra
Dai *fiori*, e i *fior* cadendo *inſioran*
Grati la madre e'l liquido ruſcello.

es ſich andern griechiſchen Trauerſpielen nicht weniger, ohne den Geiſt derſelben zu erreichen. Der Dialog iſt in reimloſen Jamben. Die Chorgeſänge ſind Canzonen. Ein Chor von Weibern, der als mithandelnde Perſon nicht fehlt, ſcheint indeſſen beim Anfange des dritten Acts — denn das Stück iſt regelmäßig in fünf Acte abgetheilt — nicht gegenwärtig zu ſeyn. Auch die Einheit des Orts erlaubte ſich Rucellai zu verletzen. Die Handlung iſt einfach. Die Charaktere ſind entweder unbedeutend, oder gar gemein; und die Scenen da, wo ſie Schaudern erregen ſollen, ekelhaft. Auch in der Ausführung zeigt ſich wenig dramatiſche Kunſt. Rosmunde, die Tochter eines Königs der Gepiden, ſucht den Leichnam ihres in der Schlacht gegen den Longobardenkönig Albuin gebliebenen Vaters, gegen das ausdrückliche Verbot des Siegers, zu begraben. Sie tritt mit ihrer Amme auf, der ſie erzählt, was der Leſer und Zuſchauer wiſſen ſollen. Dann ſingt der Chor ein Lied voller Betrachtungen über das Unglück und den Tod [k]). Das iſt der erſte Act. Im zweiten wird Rosmunde, nachdem ſie die letzte Pflicht der kindlichen Liebe erfüllt hat, von den Soldaten des Königs Albuin ergriffen. Sie tröſtet ſich und ihre Begleiterinnen mit der Bemerkung, daß "ein edler Tod unter den ſchönen Dingen den erſten Platz einnimmt" [l]). Im dritten Act wird die gefangene Fürſtentochter vor den König Albuin geführt. Zugleich wird dieſem Könige der Kopf des Vaters der Rosmunde gebracht. Der barbariſche Longobardenkönig befühlt,

k) Das Lied fängt an:
Frà le coſe *mortali*
Non nacque al mondo peggio
Di quella che frà noi dimandiam *Morte*.

l) Generoſa morte
Ha il primo loco fralle coſe belle.

fiehlt, den Schädel zu zerſägen und zum Trinkgeſchirr einzurichten [m]). Einfach und edel antwortet Roſmunde auf die Frage: ob ſie die Thäterin ſei, die den Leichnam ihres Vaters begraben habe? mit wenigen Worten: "Warum ſollt' ich es leugnen? Ich bin es." [n]) Sie geht heldenmüthig dem Tode entgegen. Aber Albuin merkt an, daß er "noch nicht überlegt habe, zu welcher Todesſtrafe er ſie verurtheilen wolle." [o]) Sein Feldherr Faliſcus räth ihm, die ſchöne Gefangene lieber zu heirathen, als hinrichten zu laſſen; und Albuin antwortet naiv: "Daran hätte ich noch nicht gedacht." [p]) Roſmunde ſträubt ſich, ſehr natürlich, gegen den Heirathsantrag des Mannes, der aus dem Schädel ihres Vaters ein Trinkgeſchirr hat machen laſſen; aber der Rath ihrer Amme bringt auch ſie auf andre Gedanken [q]). So zieht ſich die Handlung durch den vierten und fünften Act mehr lächerlich und ekelhaft, als tragiſch, bis zur Kataſtrophe hin. Roſmunde wird von dem brutalen Albuin gezwungen, zur Vermählungsfeier aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Aber noch vor der wirklichen Vermählung macht ein junger Fürſt Almachild, der längſt Roſmunden lieb-

m) Segate il cranio, e fattelo ben netto,
E circondate d'or l'eſtreme labbra,
Perche ne' più ſolenni miei conviti
Ber vò con eſſo.

n) Perchè deggio negarlo? Jo ſon quell' eſſa.

o) Ver' é, ch' ancor non ho deliberato
Qual é'l ſupplicio ch'io le voglio dare.

p) Queſto non m'era ancor venuto in mente.

q) Conoſco ben, che tu m'hai detto il vero.
Come che duro ſia il poterlo fare,
Pur' il farò, etc.
Darauf ſingt das Chor:
Quanto val un conſiglio che ſia buono!

liebte, der Noth ein Ende durch einen Meuchelmord. Er ſchleicht ſich zu dem betrunkenen Albuin ins Zelt, und haut ihm den Kopf ab. Der Bote, der zum Beſchluſſe des Stücks dieſe tröſtliche Nachricht bringt, ſetzt hinzu, daß Almachild "den Kopf des ermordeten Königs beim Barte gefaßt und ihn darauf in ein Tuch gewickelt habe, bloß in der Abſicht, ihn der Prinzeſſin Rosmunde zu bringen." r) Rosmunde fühlt nun, daß "denn doch ein Gott im Himmel iſt", und der Chor ſchließt mit einer Ermahnung an die Fürſten, nicht ſo grauſam zu ſeyn, wie der König Albuin, weil es Gott mißfällig iſt s).

Rucellai's zweites Trauerſpiel, der Oreſt, iſt eine Umarbeitung der zweiten Iphigenie des Euripides. An der Hand eines ſolchen Führers war es leichter, den rechten Weg der tragiſchen Kunſt nicht zu verfehlen. Vielleicht giebt es aber auch in der ganzen Mythologie und Geſchichte keinen Stoff, der ſich von ſelbſt dem Trauerſpieldichter zur Entwickelung des edelſten Pathos mehr darbietet, als eben dieſe, nachher auch oft genug auf allerlei Art verarbeitete Ankunft des Oreſt und ſeines Freundes Pylades in Taurien, wo die Prieſterin Iphigenie in dem Oreſt, den ſie opfern ſoll, ihren Bruder entdeckt. Rucellai folgt dem Euripides nicht Schritt vor Schritt. Einige Mahl iſt es ihm gelungen, ſeinen Meiſter glücklich zu verbeſſern. Mehrere Veränderungen, die er mit der Iphigenie des Euripides vornahm, betreffen aber

r) Almachilde lo preſe per la barba,
E dentro a certo panno lo rinvolſe,
Sol per portarlo nella tua preſenzia.

s) Ciaſcun, che regge, impari
Dal dispietato Ré che morto giace,
A non eſſer crudel; ch'a Dio non piace.

aber nur Nebenſachen; und hier und da vernichtete er ſogar die Schönheit ſeines Originals durch grelle Zuſätze, in der guten Meinung, den tragiſchen Effect dadurch zu verſtärken. Statt, wie Euripides, die früheren Begebenheiten, die die Handlung des Stücks motiviren, von der Iphigenie in einem Prolog erzählen zu laſſen, ſchob Rucellai eine Vertraute ein, der ſtückweiſe ungefähr daſſelbe erzählt wird. Die Freundſchaft des Oreſt und Pylades hat er ſchöner als Euripides gezeichnet [t]). Auch den Charakter der Iphigenie

t) Bei'm Euripides will zwar Pylades auch ſeinen Freund Oreſt nicht überleben. Aber wie froſtig erklärt er ihm dieß!

'Αισχρον θανοντος σου βλεπειν ἥμᾶς φαος.
Κοινᾷ τ' ἐπλευσα, δεῖ με και κοινᾳ θανεῖν.
Και δειλιαν γαρ, και κακην κεκτησομαι etc.
(*Act.* III.)

Rucellai läßt ſeinen Pylades an das Urtheil, das die Welt über ihn ausſprechen wird, bei dieſer Gelegenheit gar nicht denken. Ein ſchwarzer Mantel wird gebracht. Welcher von beiden Freunden ihn umhängen will, ſoll geopfert werden. Beide ſtürzen auf den Mantel zu, ihn der weiblichen Perſon, die ihn bringt, zu entreiſſen.

Pilade. Donna, porgete a me coteſta veſta!
Oreſte. Donna, porgete a me coteſta veſta!
Pilade. Deh, laſcia a me, da, laſcia a me veſtirla!
Oreſte. Laſciala a me, ch'io fui primo a pigliarla.
— — — — — — — — —
Pilade. Pria reſteranno ſuelte a queſti panni
Queſte man dalle braccia; etc.

Nach dieſem Wettkampfe der Freundſchaft folgt zum Beſchluſſe ein Chorgeſang, deſſen eine Stanze mit den trefflichen Zeilen anfängt:

Quando nacquer coſtor, nel ciel ſereno
Eran le Grazie e le Virtuti elette
Innanzi a Giove in un bel cor riſtrette.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

genie hat er zarter behandelt; denn er läßt ſie nicht betrügeriſch den König Thoas mit ſchlauen Reden überliſten. Aber aus dem tauriſchen Könige Thoas ſelbſt glaubte er, wie aus dem Longobardenkönig Albuin in der Rosmunde, ein brutales Ungeheuer machen zu müſſen. Bei'm Euripides nimmt dieſer Thoas, als er hört, daß die Fremdlinge mit der Bildſäule der Diana entwichen ſind, ſogleich Vernunft an. Freilich muß Minerva ſelbſt erſcheinen und ihn belehren. Bei Rucellai aber, der die Minerva nicht in's Spiel ziehen wollte, endigt Thoas die Handlung mit den platteſten Flüchen und Gotteslāſterungen [u]), und mit dem Verſprechen, den, der die flüchtige Iphigenie zur See einhohlt und wieder bringt, zum Admiral zu ernennen [x]). Eine genauere Analyſe dieſes Trauerſpiels, das nur Umarbeitung eines antiken iſt, würde für den Zweck dieſer allgemeinen Geſchichte der Redekunſt zu ausführlich ſeyn. Gehörte es ganz dem Rucellai an,

u) Vorher, als die beiden Freunde noch in ſeiner Gewalt ſind, mahlt er ſich dithyrambiſch in ſeiner Phantaſie die Luſt, ſie in einer Hetze von wilden Thieren zerreiſſen zu laſſen.

Quanto *ſarebbe bello*, averli inchiuſi
Dentro al teatro, e delle tigri in mezzo,
E veder, *dismembrando a pezzo*, *a pezzo*,
Dilaniar colle rabbioſe zanne, etc.

Als er nun vernimmt, daß ſie entwichen ſind, fängt er die gotteslāſterlichen Flüche an:

Sian maledette *le ſuperne menti*
Degli Dii, delle Dee, qualunque ſono,
Ch' hanno in governo le celeſti rote
E'l giro ardente dell' eterne fiamme etc.

Die Rede, in die ſich ſeine Flüche verlieren, iſt über ſechzig Zeilen lang.

x) Quel di voi, che queſta donna prende,
Ammiraglio fò io de' noſtri mari.

an, ſo würde es mit allen ſeinen Fehlern, ſo wie es iſt, der italieniſchen Litteratur noch mehr Ehre machen.

Alamanni.

Der dritte unter den italieniſchen Dichtern, die in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts als Nachahmer der Alten berühmt wurden, war Alamanni. Seine Geſchichte iſt merkwürdig genug; aber was ſie merkwürdig macht, ſteht mit ſeiner Poeſie nur in zufälliger Verbindung [y]).

Luigi Alamanni, geboren zu Florenz im Jahr 1495, wurde ſchon als Jüngling, nachdem er eine liberale Erziehung genoſſen hatte, durch Patriotiſmus oder Parteigeiſt, in die politiſchen Unruhen ſeines Vaterlandes verwickelt. Seine Familie, die zu den vornehmſten in Florenz gehörte, war von der Partei des Hauſes Medici, an deſſen Spitze damals der Cardinal Julian ſtand. Auch Luigi Alamanni ſchloß ſich anfangs an dieſen Cardinal. Aber eine Privatmishelligkeit, vielleicht auch der vertraute Umgang mit dem Staatsmann Macchiavell, änderte die Geſinnungen des jungen Mannes. Er ging zu den Feinden der Mediceer über. Mit ihnen trat er in die große Verſchwörung gegen den Cardinal, die im Jahr 1522 das mediceiſche Haus auf immer ſtürzen ſollte. Die

y) Der Artikel *Luigi Alamanni* in Mazzuchelli's Wörterbuche iſt ſehr ausführlich und auch beim Studium der politiſchen Geſchichte dieſes Zeitalters brauchbar.

Die Verſchwörung wurde entdeckt. Alamanni rettete ſich durch die Flucht. Fünf Jahre hielt er ſich unſtätt bald in verſchiedenen Gegenden von Italien, bald in Frankreich auf. In Breſcia wurde er einmal arretirt; aber er entkam wieder. Indeſſen wurde der Cardinal Julian von Medici unter dem Namen Clemens VII. zum Pabſt erwählt. Aber in Florenz war das Glück den Mediceern deſto weniger günſtig. Vor den ſiegenden Truppen des Kaiſers Carl V., zu deſſen Gegnern der neue Pabſt gehörte, floh der Anhang dieſes Pabſtes aus Florenz. Alamanni kehrte nun auf kurze Zeit in ſeine Vaterſtadt zurück. Im Herzen ein Gegner des Kaiſers, weil er ſich bey ſeinem Aufenthalte in Frankreich an den König Franz geſchloſſen hatte, gewann er doch das Zutrauen der Parteien in Florenz ſo weit, daß man ihm Geſandſchaftsgeſchäfte anvertraute. Dieß dauerte aber auch nicht völlig drei Jahr. Der Kaiſer ſelbſt ſah kein anderes Mittel, den ewigen Factionsintriguen der Florentiner ein Ende zu machen, als die Wiedereinſetzung eines Mediceers mit unverſteckter Souveränität. Mehrere der heftigſten Feinde des mediceiſchen Hauſes wurden hingerichtet; andre wurden exilirt. Alamanni, der nach der Provence verwieſen wurde, ſchloß ſich ſeit dieſer Zeit ganz an den König Franz I. von Frankreich. In Paris, Fontainebleau und den Gegenden umher, vollendete er ſein Lehrgedicht vom Landbau. Der König Franz machte ihm die Freude, ihn als ſeinen Geſandten mehrere Mal nach Italien, ſelbſt an den Kaiſer Carl V. zu ſchicken. Damals war es, als Alamanni den Beweis von Geiſtesgegenwart gab, der von keinem ſeiner Biographen mit Stillſchweigen übergangen wird. Mitten in einer Anrede, die er an den Kaiſer hielt und in der er einige Mal, vielleicht

leicht gar zu pathetiſch, des kaiſerlichen Adlers erwähnte, unterbrach ihn der Kaiſer lächelnd durch Wiederhohlung einer Stelle aus einem Gedicht, in dem Alamanni den kaiſerlichen Adler den "Raubvogel" genannt hatte, "der, um mehr zu verſchlingen, zwei Schnäbel trägt" [z]). Alamanni antwortete, ohne die Faſſung zu verlieren, "anders ſpreche man in Verſen zu einer Zeit, und anders zu einer andern Zeit in Proſe; und der raſche Einfall eines jungen Mannes, der die Verbannung aus ſeiner Vaterſtadt nicht ſogleich habe verſchmerzen können, ſei nicht mit der ruhigen Ueberzeugung eines Mannes von reiferem Alter zu verwechſeln." Nach dem Tode des Königs Franz ſtand Alamanni auch bei deſſem Nachfolger Heinrich II. in Anſehen. Er ſtarb 1556 im ein und ſechzigſten Jahre ſeines Alters. Zu Paris in der Franziſcanerkirche wurde er begraben.

Alamanni's Schickſale erinnern an Dante; aber die Poeſie beider iſt nicht nur in ihrem Weſen durchaus verſchieden; Alamanni trennte die ſeinige auch faſt ganz von ſeinen politiſchen Verhältniſſen; und er konnte es um ſo leichter, da ſeine Denkart in keiner Beziehung ſchwärmeriſch war. Kleine Ausfälle gegen die Gegner ſeiner Partei, zum Beiſpiel gegen den Kaiſer Carl, kann man ihm nicht als politiſchen Fanatiſmus anrechnen; und die ſchönen Sachen, die er in ſeinem Lehrgedichte vom Landbau ſeinem Gönner, dem König Franz, ſagt, gehören in eine Claſſe mit jeder andern poetiſchen Höflichkeit, durch die ſich Dichter ihren Mäcenaten empfehlen zu müſſen glauben. Alle

z) L'aquila grifagna,
Che, per più divorar, due becchi porta.

Alle Arbeiten Alamanni's tragen das Gepräge eines männlichen Verſtandes und eines eben ſo reinen als ſoliden Geſchmacks. Aber das poetiſche Talent dieſes Dichters war ſehr beſchränkt. Er verſtand, gut zu beſchreiben; er war Herr ſeiner Sprache; ſeine Diction iſt claſſiſch; ſeine Verſe ſind harmoniſch; aber es fehlte ihm an Phantaſie und Erfindungsgeiſt. Des Bedürfniſſes, das er nicht befriedigen konnte, ſich ſelbſt, wie es ſcheint, gar nicht bewußt, behalf er ſich, wo er mit Beſchreibungen und Lehren nicht ausreichte, mit Nachahmung und Umarbeitung fremder Werke, und wandte dabei eine Geduld auf, die um ſo merkwürdiger iſt, da er ihrer als Geſchäftsmann doch auch bedurfte.

Das Werk, das Alamanni's Namen eine claſſiſche Autorität erworben hat, iſt ſein Lehrgedicht vom Landbau (della Coltivazione) [a]). Man darf nur die erſten zehn Zeilen leſen, um ſogleich von der muſterhaften Eleganz der Sprache und der Verſification angezogen zu werden. Alamanni hatte in der Behandlung ſeiner reimloſen Verſe den Alten den Ruhepunkt in der Mitte eines Verſes, oder die ſogenannte Cäſur abgelernt, die man in Triſſin's und Rucellai's Verſification noch ſehr vermißt. Nach ſeinem Virgil bildete er ſich eine energiſche Sprache, die auch trivialen Vorſchriften einen Nachdruck und der Poeſie überhaupt den männlichen Ton giebt, den italieniſche

a) In der Ausgabe in Quart (Padova, 1718), wo das Gedicht Rucellai's von den Bienen angehängt iſt, hat man dieſem angehängten Gedichte erläuternde Anmerkungen von Ruberto Titi, dem Gedichte Alamanni's ſelbſt aber auch nicht eine Zeile zur Erläuterung der ökonomiſchen oder hiſtoriſchen Anſpielungen beigefügt.

niſche Gedichte nur ſelten haben [b]). Lehren und Beſchreibungen miſchte er ſo glücklich zuſammen, daß faſt auf jeden ökonomiſchen Gegenſtand ſeines Gedichts ein poetiſches Licht fällt [c]). So weit hatte er die Idee der didaktiſchen Poeſie vortrefflich gefaßt. Aber als ein poetiſches Ganzes blieb ſein Lehrgedicht weit hinter Virgils Landbau eben deßwegen zurück, weil es als ein proſaiſches Ganzes richtiger ausgemeſſen iſt; und nach hinreiſſend hervorſtechenden Stellen, deren es in Virgils Gedichte ſo viele giebt, und die man die Pulsadern nennen möchte, aus denen auch den übrigen Theilen des Ganzen ein poetiſches Leben zuſtrömt, ſieht man ſich in Alamanni's Werke

b) Das Gedicht fängt an:
Che deggia, quando il Sol rallunga il giorno,
Oprar il buon cultor nei campi ſuoi;
Quel che deggia l'eſtate, e quel che poſcia
Al pomifero autunno; al freddo verno;
Come ride il giardin d'ogni ſtagione;
Quai ſieno i miglior dì, quai i più rei;
O magnanimo Re, cantare intendo,
Se ſia voler del Ciel. Voi, dotte ſuore,
Lontan laſciando d'Elicone il fonte,
Non v'increſca a venir qui, dove infiore
Lari e Durenza le campagne intorno.

c) Z. B. in der Ermunterung an den Landmann, ſeine Feldarbeit früh anzufangen:
Or qui ſurga il villan, ne tempo aſpetti
Di veder già ſpuntar i frondi, e i fiori
Del ſuo ſommo valor corteſi effetti;
Ma con ſpeme e ardir riprenda in mano
Li aguti ferri ſuoi, truovi la vite,
Che dal materno amor ſoſpinta forſe
Tanti figli a nudrir nel ſeno avrebbe,
Chi no'l vietaſſe allor, ch' in brevi giorni
Scarca d'ogni vigor s'andrebbe a morte.
Lib. I. *v.* 298 ſq.

Werke faſt ganz vergebens um [d]). Virgil's Georgica erſcheinen in ihren vier Büchern, proſaiſch beurtheilt, freilich nur als vier Fragmente. Aber eben dadurch bewies Virgil ſein richtiges Gefühl für das Weſen der didaktiſchen Poeſie, daß er nichts weniger als ſeinen Gegenſtand theoretiſch zu erſchöpfen geſonnen war. Nicht in der Oekonomie ſyſtematiſch zu unterrichten, ſondern die poetiſchen Seiten der Landwirthſchaft in vier großen Gemälden darzuſtellen und dadurch als Dichter und Lehrer das Intereſſe ſeiner Nation für dieſe Gegenſtände zu beleben, das war der Plan ſeines Lehrgedichts. Alamanni, der wohl fühlte, daß er Virgil's Manier nicht verbeſſern konnte, wollte ſein Muſter in der Compoſition unglücklicherweiſe durch Ordnung und Vollſtändigkeit übertreffen. Er geht die ſämmtlichen Geſchäfte des Landmanns chronologiſch nach den Jahrszeiten durch. Dieß gab vier Bücher. Nun blieb noch der Gartenbau übrig, deſſen Theorie ſich mit der Beſchreibung der übrigen Theile der Landwirthſchaft nicht wohl verweben ließ. Ein fünftes Buch, deſſen Thema der Gartenbau iſt, folgt alſo als ein erſter Anhang; und an dieſen erſten Anhang ſchließt ſich in einem ſechſten Buche noch ein zwei-

d) Die wenigen dieſer ſchöneren Stellen ſind überdieß nur Nachahmungen der Alten, z. B. folgende Apoſtrophe an die Venus, nach einer bekannten Stelle beim Lukrez:

Alma Ciprigna Dea, lucente ſtella
De' mortai, dei Dei vita e diletto;
Tu fai l'aer ſeren; tu queti il mare;
Tu dai frutti al terren; tu liete e gai
Fai le fiere e gli augei; che dal tuo raggio
Tutto quel, ch' é fra noi, radoppia il parto.
Al tuo ſanto apparir la nebbia e'l vento
Parton veloci, etc.

Lib. I. *v.* 268. ſq.

zweiter, der eine Sammlung von Witterungsregeln enthält. Dieſe durchaus unpoetiſche Anordnung hätte noch immer durch Digreſſionen und Epiſoden ein wenig verſteckt werden können; aber auch darauf mochte ſich Alamanni nicht einlaſſen, vielleicht oder wahrſcheinlich mit Fleiß nicht, weil er proſaiſche Einheit der Compoſition mit poetiſcher verwechſelte. Bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder iſt ſein langes Lehrgedicht — denn einige Bücher haben über, und einige nahe an tauſend Verſe — für Jeden, der etwas mehr verlangt, ermüdend. Unpatriotiſch iſt es auch; nicht weil es dem König Franz von Frankreich zugeeignet iſt und deſſen Lob, zuweilen auch in etwas ſteifen Phraſen [e]), verkündigt; auch nicht, weil es zunächſt die franzöſiſche Landwirtſchaft zum Geſichtspunkte hat; ſondern weil es ausdrücklich die Italiener auffordert, ihr ſchöneres Vaterland zu verlaſſen und ſich in Frankreich anzubauen [f]). Stellt man es neben Rucellai's Gedicht von den Bienen, ſo übertrifft es dieſes an Correctheit der Manier, beſonders in der Vermeidung des falſchen

e) Z. B.
Il glorioſo Re Franceſco, *eletto*
Per far ricco fra noi d'onor il mondo.

f) Fuggaſi lunge omei del ſeggio antico
L'Italico villan; trapaſſe l'Alpi;
Truove il Gallico ſen; ſicuro poſi
Sotto l'ali, Signor, del voſtro impero.
E ſe qui non avrà, come ebbe altrove,
Coſi tepido il ſol, ſi chiaro il cielo;
Se non vedra qui verdi colli Toſchi
Ove ha il nido più bel Palla e Pomona etc.

Dann werden die Vorzüge Frankreichs geprieſen. Die ganze Stelle ſteht in artigem Contraſt mit Virgils patriotiſchem Lobe Italiens, wovon ſie eine Nachahmung iſt.

ſchen Pathos und in der Einheit des Tons; aber Rucellai's Werk hat doch bei allen ſeinen Fehlern und ſeiner Beſchränktheit mehr Charakter und Leben.

Eben ſo viel Geſchmack in der Behandlung der Sprache und des Versbaues, und noch mehr Geduld, aber auch noch mehr Gleichgültigkeit gegen den Geiſt der wahren Poeſie, bewies Alamanni durch ſeine beiden Epopöen, wenn man anders die verſificirten Erzählungen Giron der Edle (Girone il Corteſe) und die Avarchide (l'Avarchide) ſo nennen will, weil jede nicht weniger als vier und zwanzig Bücher in eleganten Stanzen begreift. Der Giron iſt nichts weiter als eine metriſche Ueberſetzung eines franzöſiſchen Ritterromans (Giron le Courtois), der damals in Frankreich häufig geleſen und vorzüglich von dem Könige Franz geſchätzt wurde [g]). Auf beſonderes Verlangen dieſes Königs übernahm Alamanni das mühſame Geſchäft, den franzöſiſchen Roman in italieniſche Stanzen zu übertragen und ihn bei der Gelegenheit von den romaneſken Auswüchſen zu reinigen, mit denen ein gebildeter Geſchmack ſich nicht vertragen konnte. Die Erfindung und Anordnung ließ er faſt ganz unverändert. Sie zu beurtheilen, iſt alſo hier nicht der Ort. Die Darſtellung iſt leicht und gefällig, aber monoton und ohne alle Originalität.

g) Die neueſte Ausgabe dieſes Giron ſcheint die zu Bergamo, 1757, in zwei Bändchen gedruckte zu ſeyn. Die Zueignung an den König Heinrich II. von Frankreich — denn der König Franz erlebte die Vollendung des Werks nicht — enthält einen Bericht von den Rittern der Tafelrunde, aus dem man ſieht, wie wenig damals noch Rittermährchen von hiſtoriſcher Wahrheit geſchieden waren.

tät h). Doch hat dieſe Arbeit Alamanni's in ihrer Art noch mehr poetiſches Verdienſt als die Avarchide, die nichts anders iſt als eine der wunderlichſten Umarbeitungen der Ilias, die je einem Dichter in den Sinn kommen konnte i). Statt die Ilias zu überſetzen, hielt Alamanni, um ihre Schönheiten in's große Publicum zu bringen, für rathſam, ſie in ein Rittergedicht zu verwandeln. Dazu fand er nichts weiter nöthig, als, die epiſche Handlung, ganz ſo, wie ſie zur Homeriſchen Dichtung gehört, aus der trojaniſchen Ebene nach Frankreich in die Gegend von Bourges zu verlegen, das ehmals Avarcum geheiſſen haben ſoll. Nach dieſem unbedeutenden Avarcum nannte er ſeine moderniſirte Ilias Avarchide. In der Avarchide treten nun, verkleidet wie auf einer

h) Die erſte Stanze iſt eine Nachahmung des unächten Anfangs der Aeneis. Alamanni fühlte die Unſchicklichkeit des *Ille ego qui quondam* etc. nicht, das in der Folge noch manche philologiſche Diſputation veranlaßte. Als Virgilianer nach ſeinem Sinne fing er ſeine Quaſi-Epopöe an:

Jo che giovin cantai d'ardenti amori
I dubbioſi piacer, le certe pene,
Poi deſtai per le ſelve fra i paſtori
Zampogna inculte e ſemplicette avene;
Indi l'arte e l'oprar ai buon cultori
Moſtrai ch'al campo e a greggi ſi conviene;
Or di miei giorni alle ſtagion mature
Narrerò di Giron l'alte avventure.

i) Die kleine Handausgabe, Bergamo, 1761, in zwei Bänden, iſt das Seitenſtück zu der vorhin angeführten Ausgabe des Giron. Der Herausgeber ſagt als Kritiker in der Vorrede: Queſto poema e ſtato fatto a imitazione dell' Iliade d'Omero, e tanto la raſſomiglia, che *l'Italia può a ragione gloriarſi, d'avere in quello il ſuo Omero.* So genügſam iſt die Kritik der meiſten italieniſchen Litteratoren.

ner Maſkerade, die homeriſchen Helden unter andern Namen im Rittercoſtum auf. Achill heißt Lancelot. Aus ſeiner Anhänglichkeit an die ſchöne Sclavin Briſeis wird eine regelmäßige Liebſchaft mit einer Prinzeſſin Claudiane gemacht. Der König Artus iſt Agamemnon. So hat faſt jede Perſon der Ilias in der Avarchide ihre Rittermaſke; und ſo weit es nur irgend die neue Decoration erlaubte, folgt die epiſche Erzählung in vier und zwanzig Büchern Schritt vor Schritt den vier und zwanzig Büchern der Ilias. Sogar der ſogenannte Schiffs-Catalog oder das Verzeichniß der Heerführer und ihrer Mannſchaft im zweiten Buche der Ilias iſt nach gehöriger Veränderung des Zufälligen im zweiten Buche der Avarchide ziemlich wiederhohlt. Hätte Alamanni das Weſen der homeriſchen Manier verſtanden, würde er ohne Zweifel auch dieſe nachgeahmt haben. Aber er begnügte ſich mit einer charakterloſen Eleganz. Nur wo er etwas Auffallendes in Gedanken und Wendungen bey ſeinem Homer fand, glaubte er ſich ſo nahe als möglich an das Original ſchlieſſen und deßwegen die homeriſchen Stellen nur überſetzen zu müſſen [k]).

Unter

k) Z. B. im zweiten Buche bei der Ankündigung des Verzeichniſſes der Heerführer und ihres Gefolges:

Or voi, figlie chiariſſime di Giove,
Sacrate Muſe, cui niente è ſcuro,
Contate a me, perch'io gli canti attrove,
I duci e i Re, che ſeguitaro Arturo;
Ch'a narrar l'altro ſtuol, che ſeco muove,
Voce aver converria di ferro duro,
Con mille lingue e mille bocche poi;
Ond'io dirò quei ſoli, e gli altri voi.

Nur die letzte Zeile iſt ein ſchlechtes Compliment für die Muſen. Homer weiß nichts von einem ähnlichen Gedanken.

Unter den übrigen poetiſchen Arbeiten des fleiſſigen Alamanni ſind die bekannteſten mehrere hundert Sonette, in denen beſonders Frankreich und der König Franz geprieſen wird, nebſt Canzonen ähnlicher Art, auch einige Nachahmungen der Pindariſchen Oden, Nachahmungen der Idyllen Theokrits, Elegien, Satyren, Stanzen, Bußpſalme u. ſ. w. [l]). Dazu kommt noch das Luſtſpiel Flora, das nie Beifall finden wollte, und ein Trauerſpiel Antigone, das aber nur eine metriſche Ueberſetzung der Antigone des Sophokles iſt [m]). Auch ernſthafte Epigramme und verſificirte Apophthegme in der Manier des Auſonius, findet man unter Alamanni's Schriften [n]).

Sanaz-

l) Die meiſten dieſer Gedichte kamen noch bei Alamanni's Leben in einer Sammlung heraus unter dem Titel: *Opere toſcane di Luigi Alamanni*, Lion, 1532 und 1552, in zwei Bänden. — Die Stanzen findet man auch in der Sammlung des Dolce (Venez. 1549. ſq), und die Satyren, die, wie die übrigen der angezeigten Werke Alamanni's, außer der Correctheit der Diction wenig beſonderes haben, ſtehen in Sonſovino's Libri cinque di Satire. Venez. 1573.

m) Beide Dramen ſtehen im zweiten Bande der Opere toſcane. Beſonders gedruckt iſt die Antigone zu Florenz 1756, aber auf dem Titel kein Wort davon geſagt, daß dieſes Trauerſpiel Alamanni's im Grunde nur eine Ueberſetzung aus dem Griechiſchen iſt.

n) Als ein Anhang ſtehen ſie in der bekannten Ausgabe der beiden Lehrgedichte Rucellai's und Alamanni's (Padova, 1718.).

Sanazzar.

Durch das Verdienſt, eine neuere Dichtungsart veredelt zu haben, hat ſich vor vielen italieniſchen Dichtern und Verſificatoren aus dem Zeitalter Arioſts auch Sanazzar einen Rang erworben, den die Nachwelt anerkennt °).

Jacopo Sanazzaro oder Sannazaro, wurde geboren zu Neapel im J. 1458. Er war alſo ſchon ein Mann von geſetzten Jahren, als Arioſt berühmt zu werden anfing. Als Jüngling von angeſehner Familie hatte er eine liberale Erziehung erhalten; aber Vermögen hatte auch ihm ſein Vater nicht hinterlaſſen können; und nur der Gunſt der Fürſten, denen ihn ſeine Talente empfahlen, verdankte er ſeit ſeinem männlichen Alter ein anſtändiges Auskommen. Das Studium der alten Litteratur hatte ihn von ſeiner Jugend an vorzüglich beſchäftigt; und eben ſo früh hatte ſich in ſeiner ſtillen Seele die Neigung zur romantiſchen Schäferpoeſie entwickelt. An ſeinem Arkadien, dem Gedichte, durch das er ſeinen Namen in der italieniſchen Litteratur vorzüglich verewigt hat, arbeitete er ſchon auf dem Lande, wohin ſich ſeine Mutter wegen ihrer beſchränkten Glücksumſtände zurückgezogen hatte, ehe ſie, um die Erziehung ihres Sohnes zu vollenden, wieder nach Neapel zog. Zu der Denkart des jungen Sanazzar gehörte beinahe nothwendig eine petrarchiſche Liebe. Er war auch kaum mit ſeiner Mutter wieder in der Hauptſtadt angekommen, als

°) Sanazzar's Leben, recht gut erzählt von ſeinem Zeitgenoſſen Criſpo da Gallipoli, findet man auch in der Ausgabe ſeiner italieniſchen Schriften, Venezia, 1741., im zweiten Theile.

als er die Laura, die ſein Herz ſuchte, in einer gewiſſen Carmoſina Bonifacia fand. Genauere Nachrichten von der Geſchichte dieſer Liebe haben Sanazzars Biographen nicht aufgezeichnet. Sie hatte aber einen entſcheidenden Einfluß auf die Entwickelung ſeines Dichtertalents. Seine Carmoſina begeiſterte ihn zu den ſchönſten Stellen ſowohl in ſeinem Arkadien als in ſeinen übrigen italieniſchen und lateiniſchen Gedichten. Nach ihrem Tode gab er die Poeſie in ſeiner Mutterſprache bald ganz auf. Seine lateiniſchen Gedichte, die an Natur und Eleganz zu den ſchönſten Nachahmungen der Antike gehören, machten ihn deſto berühmter. Was er ſonſt noch für ihn ſelbſt Merkwürdiges erlebte, ſteht in keiner Verbindung mit der Geſchichte der italieniſchen Poeſie. Die Könige Ferdinand I., Alfons II. und Friedrich von Neapel ehrten und belohnten ihn, wenn gleich nicht mit der Auszeichnung und nicht in dem Maße, wie ſeine Freunde es wünſchten. Auch in das Unglück, das bei den damaligen Verwirrungen Italiens einige Zeit dieſes fürſtliche Haus traf, wurde Sanazzar verwickelt. Seine reizende Villa Mergoglino, die ihm König Friedrich geſchenkt hatte und die er als ſein wirkliches Arkadien liebte, wurde von den kaiſerlichen Truppen unter dem Prinzen von Oranien verwüſtet. So tief ihn dieß ſchmerzte, änderte es doch, ſo wenig als irgend ein anderer Unfall, ſeine treue Anhänglichkeit an das Haus ſeiner Gönner. Unter poetiſchen und litterariſchen Beſchäftigungen, zu denen zuletzt noch häufige Andachtsübungen hinzukamen, erreichte er ein Alter von vier und ſiebenzig Jahren. Er ſtarb zu Neapel im J. 1533, alſo in demſelben Jahre mit Arioſt.

Sanaz-

Sanazzars Arkadien [p]) iſt eine jugendlich liebliche Dichtung, theils verſificirt, theils in romantiſcher Proſe. Dieſer Form nach wäre es alſo eine Nachahmung von Boccaz'ens Admet [q]). Auch die Art der Compoſition iſt ungefähr dieſelbe in beiden Gedichten; eine äußerſt einfache, an ſich wenig bedeutende Handlung, mehr beſtimmt, eine Reihe romantiſch ſchäferlicher Scenen und Geſänge zu verbinden, als ſie epiſch herbeizuführen. Ohne Zweifel hat auch Sanazzar den Admet, der damals häufiger, als jetzt, geleſen wurde, vor Augen gehabt. Aber es wäre um ſo unbilliger, ihn als einen Nachahmer abzufertigen, da durch ihn dieſe Art von Schäfergedichten erſt wurde, was ſie ihrer Natur nach ungefähr werden kann. Boccaz'ens Geſchmack war, als er ſeinen Admet ſchrieb, mit aller ſeiner philologiſchen Gelehrſamkeit noch ziemlich roh. Sanazzar hatte ſehr früh gerade ſo viel von der Weiſe des claſſiſchen Alterthums angenommen, daß er die Poeſie in ſeiner Mutterſprache nach antiken Muſtern veredeln konnte, ohne ſie gewaltthätig umzuformen und dadurch zu entnerven. Mit ſeiner zärteren Sinnesart empfand er auch das Weſen der ſchäferlichen Schwärmerei reiner, als Boccaz, der, wo er lebhaftes Gefühl mahlen wollte, ſogleich leidenſchaftlich zu phantaſiren anfing. Ueberdem wollte er in ſeinem Schäfergedichte ſein Herz niederlegen. Unter den Hirtinnen ſeines Arkadien ſah er in Gedanken ſeine Carmoſina. Daher zeichnet ſich ſeine Schäferpoeſie auch durch Wahrheit und Wärme beſon-

p) Es hat keinen andern Titel als dieſen: *Arcadia*, poema di Jacopo Sanazzaro.

q) Vergl. dieſe Geſch. der Poeſie und Beredſ. 1 Band. S. 191.

beſonders vor den gemeinen Eklogen aus, deren da=
mals in Italien faſt Jeder einige mitmachte, wer,
ſo gut er konnte, Sonette und Canzonen verfaßte.
Sanazzar's Arkadien hat zwölf Abtheilungen. Jede
iſt eine kleine Erzählung in romantiſcher Proſe, die
mit einem Idyll in Verſen ſchließt [r]). Ein Hirt fin=
det einen andern in Nachdenken verſunken. Dieß
veranlaßt einen Wechſelgeſang zwiſchen beiden. Meh=
rere Hirten kommen unter Umſtänden, die ein Feſt ver=
muthen laſſen, dazu. Das Feſt wird gefeiert. Länd=
liche Unterhaltungen und Spiele folgen darauf. Hier
nimmt die Compoſition eine kühne Wendung, die
freilich die Täuſchung ſtört, aber, nach dem Sinne
des Dichters ſelbſt, weſentlich zum Ganzen gehört.
Sanazzar miſcht ſich ſelbſt als Hirt unter dieſe Hirten
und erzählt ihnen auf ihre Frage: wie er nach
Arkadien komme? die Geſchichte ſeines Herzens,
ohne weder ſeinen wahren Namen Sanazzar, noch
ſeine Vaterſtadt Neapel zu verleugnen, und überhaupt,
ohne die Geſchichte in ein andres Zeitalter zu verſetzen.
Indeſſen läßt er ſich doch von den Hirten lieber Sin=
cerus nennen, wie er in einer Akademie hieß, de=
ren Mitglied er war [s]). Ein andrer Hirt erwiedert
das

r) Im Italieniſchen ſind dieſe Abtheilungen überſchrieben: *Proſa prima; egloga prima; proſa ſeconda; egloga ſeconda* etc.; alſo ungefähr ſo wie in einigen alten Fabliaux, in denen Vers und Proſe wechſeln, bei jedem Wechſel angemerkt iſt: *Ici on parle*, oder *Ici on chante*.

s) Jo non mi ſento giammai da alcun di voi nominare *Sanazzaro*, quantunque cognome a' miei predeceſſori onorevole ſtato ſia, che ricordandomi da *Lei* eſſere ſtato per addietro chiamato *Sincero*, non mi ſia cagione di ſoſpirare.

Proſa VII.

das Vertrauen des Sincerus mit einer ähnlichen Geſchichte. Dann werden ländliche Wettkämpfe veranſtaltet. Beim Einbruche der Nacht verſinkt Sanazzar der Hirt in Arkadien in einen ſüßen Schlummer, ſieht wunderbare Dinge im Traume, und findet ſich beim Erwachen in Neapel wieder als Sanazzar der Dichter. So entwickelt ſich dieſe arkadiſche Dichtung als eine Viſion, ungefähr wie Dante's göttliche Comödie; und nicht leicht möchte wohl eine ſolche Compoſition noch Vertheidiger finden. Aber die Ausführung iſt ganz der Idee der romantiſchen Schäferpoeſie gemäß. Gedanken, Bilder und Sprache ſind natürlich, einfach, gefällig, und rein von gothiſchem Prunk. Die Sprache iſt für das Gefühl der Italiener nur deßwegen ein wenig zu gelehrt, weil Sanazzar mehrere Wörter, die aus dem Lateiniſchen nicht in das Toſcaniſch-Italieniſche übergegangen waren, eigenmächtig toſcaniſirte t). Beſonders tragen Sanazzar's Beſchreibungen auch in kleinen Zügen das Gepräge der eignen Anſchauung u). Der Ausdruck des

t) Man hat deßwegen auch ſeinen Gedichten ein kleines Idiotikon beigefügt, in dem dieſe neuen Wörter erklärt werden.

u) Z. B. ſchon im Anfange des Gedichts die Beſchreibung der arkadiſchen Landſchaft: Giace nella ſommità di Partenio, non umile monte della paſtorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto ſpazioſo; perchè il ſito del luogo nol conſente; ma di minuta e verdiſſima erbetta ſi ripieno, che, ſe le laſcive pecorelle con gli avidi morſi non vi paſceſſero, vi ſi potrebbe d'ogni tempo ritrovare verdura. Ove, ſe io non m'inganno, con forſe duodeci o quindici alberi di tanta ſtrana ed eceſſiva bellezza, che, chiunque li vedeſſe, giudicarebbe, che la maeſtra Natura vi ſi foſſe con ſommo diletto ſtudiata in formargli; etc.

des lebhafteren Gefühls iſt bei ihm innig und fällt nie in's Uebertriebene [x]). Unter den verſificirten Stellen haben einige dadurch verloren, daß Sanazzar ſie durch die daktyliſchen Reime beleben wollte, die im Italieniſchen immer einen komiſchen Nachklang haben [y]). Mehrere der Geſänge, die die Hirten in dieſem Arkadien ſingen, gehören zu den ſchönſten italieniſchen Canzonen [z]).

Sa-

x) Z. B. wo er von ſeiner Liebe den Hirten erzählt: Non odo mai ſuono di ſampagna alcuna, nè voce di qualunque paſtore, che gli occhi miei non verſino amare lacrime; tornandomi alla memoria i lieti tempi, nei quali io, le mie rime e i verſi allora fatti cantando, mi udia da Lei ſommamente commendare; e per non andare ogni mia pena puntualmente raccontando, niuna coſa m'aggrada; nulla feſta, ni giuoco mi può, non dico adempire di letizia, ma ſcemare delle miſerie, etc. *Proſa ſettima.*

y) Z. B. in der erſten Ekloge:
Ergaſto mio, perchè ſolingo e tacito
Penſar ti veggio? Oime! Che mal ſi laſciano
Le pecorelle andar al lor ben placito, etc.

Einige italieniſche Litteratoren merken als etwas Beſonderes an, daß Sanazzar der erſte geweſen ſei, der ſich ſolcher verſi sdruccioli zu Eklogen bedient habe. Die Notiz iſt falſch. Schon Luca Pulci wandte dieſe Versart, und zwar ſchicklicher, zu einer komiſchen Ekloge an. S. dieſe Geſchichte Band I. S. 295. und 296.

z) Z. B. die elegiſche Canzone am Grabe eines jungen Schäfers, oder die fünfte Ekloge, beſonders die beiden erſten Strophen:
Alma beata e bella,
Che da legami ſciolta
Nuda ſaliſti ne' ſuperni chioſtri,
Ove con la tua ſtella
Ti godi inſieme accolta,

Sanazzar's Sonette und Canzonen unterſcheiden ſich im Grunde nur dem Namen nach von den ſogenannten Eklogen oder verſificirten Stellen ſeines Arkadien. Es iſt dieſelbe Poeſie der romantiſchen Liebe. Die Sonette beſonders nähern ſich durch Innigkeit, Anmuth und Simplicität den petrarchiſchen, wenn gleich auch in ihnen die Geliebte des Dichters, nach damaliger Dichterſitte, zur Abwechſelung ohne Bedenken ein Baſiliſk genannt wird [a]).

Noch

E lieta ivi, ſchernendo in penſier noſtri,
Quaſi un bel Sol ti moſtri
Fra i piú chiari ſpirti,
E co' i veſtigi ſanti
Calchi le ſtelle erranti,
E tra pure fontane e ſacri mirti
Paſci celeſti greggi,
E i tuoi cari paſtori indi coreggi.
Altri monti, albri piani,
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo, e piú novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani
Per luoghi dolci eſtivi
Seguir le Niofe in più felici allori.
Tal fra ſoavi odori,
Dolce contando all' ombra,
Tra Daſni e Milibeo
Siede il noſtro Androgeo,
E di rare dolcezze i cieli ingombra,
Temprando gli elementi
Col ſuon di nuovi inuſitati accenti.

a) Zur Probe mag das folgende Sonett dienen:
Cara, fida, amoroſa, alma quiete,
Onde i miei duri affanni aſpettan pace,
E queſto mio ſperar dubbio, fallace,
Racquiſta voglie deſioſe e liete;
Per te, ben ſai, che'a queſta chiuſa rete
Tanto 'l languir e'l ſoſpirar mi piace,

Ch'

Noch manche poetiſche Kleinigkeit von Sanazzar findet man in den Sammlungen ſeiner italieniſchen Gedichte.

Berni.

Eine andre Gattung der italieniſchen Nationalpoeſie erhielt in den erſten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts ihre Ausbildung, ganz im Sinne der Nation, durch den von einer Partei faſt vergötterten und von einer andern unbillig verkleinerten Berni. Was man auch gegen den zügelloſen Muthwillen dieſes witzigen und witzelnden Sonderlings mit Recht erinnern mag; ein Talent, wie das ſeinige, iſt zu ſelten, und das Verdienſt, das er ſich um die burleske Poeſie, wenn es einmal an einer ſolchen nicht fehlen ſoll, erworben hat, iſt zu groß, als daß nicht auch er unter den Dichtern ſeiner Zeit namentlich hervorgehoben zu werden verdiente.

Fran=

Ch' ognor divento del mio mal più audace,
E più d' obblio mi colmo in mezzo Lete.
Laſſo, fia mai, che dopo tanti pene
L'anima ſtanca ripoſar ſi poſſa
In te, dove a tutt' ore a pianger viene?
O, ſe pur la mia vita in tutto e ſcoſſa
Della ſperanza di cotanto bene,
Ch'un freddo merno almen chinda queſt' oſſa?

Wenn das Spiel, das hier die Phantaſie mit allgemeinen Begriffen treibt, vor einer ſtrengen Kritik nicht beſtehen kann, ſo iſt doch ein ſolcher poetiſcher Myſticiſmus mit romantiſchen Schwärmereien noch am erſten verträglich.

Francesco Berni, oder Bernia, oder Berna, — die erſte dieſer drei Endigungen ſeines Namens iſt die gewöhnliche — wurde gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts im Caſtell Lamporecchio, im heutigen Toſcana, geboren. Das Jahr ſeiner Geburt iſt unbekannt. Seine Geſchichte nimmt ſich am beſten ſo aus, wie er ſie in ſeiner Umarbeitung des verliebten Roland ſelbſt erzählt [b]). Nach dieſer burlesken Autobiographie war er von adlicher, aber armer Familie [c]). Als er neunzehn Jahr alt war, kam er nach Rom, voll von Hoffnung und Vertrauen zu ſeinem Verwandten, dem Cardinal Divizio von Bibbiena, der ihm aber "weder Böſes, noch Gutes that" [d]). Nach deſſen Tode, als "ſein Brodſack noch immer leer blieb", trat er endlich als Secretär in die Dienſte eines Beiſitzers der Canzlei "des Statthalters Gottes" [e]). Von nun an hatte er Brod; aber

b) Im ſiebenten Geſange des dritten Buchs. Er nennt ſich da nicht mit Namen; aber niemand kann bezweifeln, daß er keinen andern, als ſich ſelbſt, meint. Seine Ritter finden ihn in dem Najadenreiche der Vergeſſenheit als einen "*certo buon compagno Fiorentino.*" Man vergleiche Mazzuchelli im Artikel Berni.

c) Coſtui, ch'io dico, a Lamporecchio nacque,
Ch'è famoſo caſtel. Per quel Maſetto
Poi fù condotto in Fiorenza, ove giacque
Fin a diecianuove anni poveretto.
A Roma andò dipoi, come a Dio piacque,
Pien di molta ſperanza e di concetto
D'un certo ſuo parente Cardinale,
Che non gli fece mai, nè ben, nè male.

d) S. die vorige Anmerkung.

e) Morto lui, ſtette con un ſuo nipote,
Dal qual trattato fù, come del zio;

Onde

aber er aß es mit Verdruß und Mißmuth, weil "er ſeinem Herrn nie etwas recht machen, und doch nie von ihm loskommen konnte." Je ſchlechter er arbeitete, deſto mehr bekam er zu thun. "Immer hatte er vor ſich und hinter ſich, auf dem Herzen und unterm Arm, ein Bündel Briefe, und ſchrieb, das ihm das Hirn austräufelte" [f]). Seine Einkünfte waren gering, und wenn er ſie ziehen wollte, "hielten ſie entweder der Sturm, oder das Waſſer, oder das Feuer, oder der Teufel zurück" [g]). Indeſſen grämte er ſich nicht zu Tode [h]). Mit ſeinen Scherzen und Späßen und ſeinen "magern Gedichten", die er ſelbſt recitirte, war er überall wohl gelitten [i]). Aber ſein unbieg-

Onde le bolge trovandoſi vote,
Di mutar ribo gli venne deſio;
E ſendo allor le lance molto note
D'un che ſerviva al Vicario di Dio,
In certo ufficio, che chiaman Datario
Si poſe a ſtar con lui per Secretario.

f) Credeval 'l pover uom di ſaper fare
Quello ſervizio, e non ne ſapea ſtraccio;
Il padron non poté mai contentare,
E pur non uſcì mai di quello impaccio,
Quanto peggio facea, più avea da fare.
Aveva ſempre in ſeno, o ſotto il braccio,
Dietro e dinanzi di lettere un faſtello,
E ſcriveva; e ſtillavaſi il cervello.

g) Certi beneficioli aveva loco
Nel paeſel, che gli eran brighe e pene.
Or la tempeſta, or l'acqua, ed or il foco,
Or il Diavol l'entrate gli ritiene.

h) Con tutto cio viveva allegramento,
Ne mai troppo penſoſo o triſto ſtava.

i) Era aſſai ben voluto dalla gente.
Di quei ſignor di corte ognun l'amava,
Ch'era faceto, e capitoli a mente

 D'ori-

unbiegſamer Freiheitsſinn ſträubte ſich unaufhörlich gegen die Abhängigkeit, von der er ſich doch nicht losarbeiten konnte [k]). Deßwegen, und weil er von "Jagden, Muſik und Feſten und Bällen" und dergleichen Freuden kein Freund war, und nur "ſchöne Pferde liebte, die er zu beſchauen ſich begnügte, weil er keine kaufen konnte" [l]) kannte er kein ſüßeres Gefühl, als "nackt, ſo lang er war, in einem ſchönen Bette zu liegen und nichts zu thun [m]). An Feinden mochte es ihm, weil ſein frivoler Uebermuth keines Menſchen ſchonte, auch wohl nicht fehlen. Was aber Einige, dieſen Uebermuth abgerechnet, von ſeinem Charakter Nachtheiliges geſagt haben, iſt nicht bewieſen. Sein Todfeind war der berüchtigte Peter der Aretiner, gegen den freilich auch er ſich die zügelloſeſten Invectiven erlaubte [n]). Eben ſo unverbürgt, wie

D'orinali e d'anguille recitava,
E certe altre ſue magre poeſie,
Ch'eran tenute ſtrane bizzarrie.

k) Neſſun di ſervitù giammai ſi dolſe
Nè più me fù nemico di coſtui,
E pure a conſumarlo il Diavol tolſe;
Sempre'l tenne Fortuna in forza altrui.

l) Caccie, muſiche, feſte, ſuoni e balli,
Giuochi, neſſuna ſorte di piacere
Troppo il movea; piaceangli i cavalli
Aſſai; na ſi paſceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli.

m) Il ſuo ſommo bene era in giacere
Nudo, lungo, diſteſo; e'l ſuo diletto
Era non far mai nulla, e ſtarſi in letto.

n) In einem Sonette redet er ihn an:
Lingua fracida, marcia, e ſenza ſale;
Ch'al fin ſi troverà per un pugnale —
Il papa è papa, e tu ſei un furfante,
Nudrito del pan d'altri, e del dir male,
Un piè hai nel bordello, e l'altro allo ſpedale.

wie andre Gerüchte, die auf ſeine Rechnung im Publicum umhergingen und ſich unter den Litteratoren erhalten haben, iſt die Geſchichte ſeines Todes, ſo wie ſie gewöhnlich erzählt wird. Entweder der Cardinal Hippolyt von Medici, oder Alexander von Medici, die beide Berni's Gönner waren, gegen einander aber einen tödtlichen Haß faßten, ſoll ihn aufgefordert haben, den andern von ihnen zu vergiften. Berni, ſagt man, habe ſich zu dieſer Dienſtleiſtung nicht verſtehen wollen. Dafür habe einer ſeiner Gönner ihn ſelbſt durch Gift aus dem Wege geräumt [o]). Er ſtarb wahrſcheinlich im Jahr 1536 [p]).

Wäre Berni's komiſche Poeſie nichts weiter, als eine Fortſetzung der burleſken Scherze und Spöttereien im Styl des Burchiello [q]), ſo verdiente ſie keine Auszeichnung. Aber durch die Vereinigung der Keckheit und des Uebermuths des Burchiello mit arioſtiſcher Leichtigkeit und Anmuth gab Berni der burleſken Poeſie der Italiener, die nun nach ihm die berneske (poeſia Berneſca) hieß, eine ganz neue Geſtalt. Durch ihn äſthetiſch, wenn gleich nicht eben moraliſch, veredelt, wurde ſie claſſiſch in der italieniſchen Litteratur; und bis auf die neueſten Zeiten ehrt man Berni's Gedichte in ihrer Art als Muſter [r]). Er ſprudelte ſie auch nicht

o) Man vergleiche *Tiraboſchi* Storia, Vol. VII. part. III. p. 63. mit Mazzuchelli im Artikel Berni.

p) Nach Mazzuchelli l. c.

q) S. dieſe Geſch. der Poeſie und Beredſ. I. B. S. 229. f.

r) Enthuſiaſtiſcher Verehrer Berni's unter ſeinen Zeitgenoſſen war beſonders Grazzini, genannt *il Laſca*, von deſſen Sammlung bernesker Gedichte bald weiter die

nicht ſo hin, wie Burchiello. Das Studium der Alten, die er auch in lateiniſchen Verſen nicht unglücklich nachahmte, hatte ſeinen Geſchmack geläutert und zur Correctheit gewöhnt. Seine Handſchriften, die man auf den italieniſchen Bibliotheken aufbewahrt, beweiſen, daß er oft ausſtrich, und Gedanken und Worte feilte s); aber auch nicht der kleinſte Strich der Feile verräth den kritiſchen Fleiß des Meiſters in ſeiner Kunſt. Selbſt wo er nur witzelt, haben ſeine Späße ſo viel Natur und komiſche Wahrheit, daß auch die ſtrengere Kritik den Enthuſiasmus ſeiner Verehrer wenigſtens entſchuldigen kann. Da aber dieſer frivole Geiſt mit dem Ruhme zufrieden war, daß unter ſeinen Händen Alles zur Thorheit wurde; da ſeine Satyre faſt immer nur perſönlich iſt; da er uns ſelbſt da, wo wir wenigſtens eine Art von Satyre erwarten, oft mit bloßen Poſſen ergötzt; und da ihm, wenn er nur ergötzen konnte, kein Gefühl für Anſtändigkeit und gute Sitte in Schranken hielt; ſo mag eine kurze Anzeige ſeiner poetiſchen Schriften hier genug ſeyn.

Berni's berühmteſte Arbeit iſt ſeine **Umſchmelzung des verliebten Roland** des Grafen Bo-

jar-

Rede ſeyn wird. In der Vorrede zu dieſer Sammlung ruft er aus: Ma tu', *o Berni dabbene*, *o Berni gentile*, *o Berni divino*, non c'inzampogni, non c'infinocchi, non ci vendi lacciole per lanterne, ma con parole, non ſtitiche o foreſtiere, ma uſate e naturali, con verſi non gonfiati o ſcuri, ma ſentenzioſi e chiari, con rime non ſtiracchiate e aſpre, ma dolci e pure, ci ſai moſtrare la perfezione etc.

s) S. Mazzuchelli, l. c.

jardo t). Die Italiener haben dieſe berneske Rolandiade unter ihre claſſiſchen Gedichte aufgenommen, während Bojardo's eignes Werk aus der neueren Litteratur ſo gut wie verſchwunden iſt u). Das Glück, das Berni's Roland machte, iſt ein neuer Beweis der entſchiedenen Richtung, die der italieniſche Nationalgeſchmack damals in der poetiſchen Anſicht des Ritterthums genommen hatte x). Man mochte und konnte ſich nicht entſchlieſſen, romantiſche Abenteuer wieder von einer ganz ernſthaften Seite anzuſehen; aber man verlangte doch auch das Romantiſch-Komiſche nicht eben burlesk. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland iſt auch keine Traveſtirung dieſes Gedichts. Sie iſt mit allen Poſſen, an denen es ihr nicht mangelt, unter den poetiſchen Werken Berni's das ernſthafteſte, wenn gleich Compoſition und Manier im Ganzen auf einen komiſchen Eindruck hinwirken. Berni faßte die Idee der romantiſchen Epopöe gerade ſo, wie Arioſt; aber was Arioſt mit männlichem Verſtande aus der Fülle ſeiner Phantaſie hervorhob, ſuchte Berni, der als erfindender Kopf weit hinter Arioſt zurückblieb, durch Witz, Muthwillen und ſchöne Verſe vergebens zu erſetzen. Die elegante Leichtigkeit der arioſtiſchen Stanzen zu übertreffen, war unmöglich; und nur der feinere Witz Arioſt's überſättigte nicht. Berni's Roland iſt am Ende nur ſo weit muſterhaft, als er arioſtiſch iſt; und was ihn komiſcher macht,

t) Sie wurde zum erſten Male gedruckt zu Venedig, im J. 1541. — Eine ganz artige Handausgabe iſt die neuere, Venez. 1760. 2 Voll. in klein Octav.

u) Vergl. dieſe Geſchichte der Poeſie und Beredſamkeit. Erſter Band. S. 313. und die Vorrede.

x) Vergl. ebendaſelbſt S. 291.

macht, wird durch unaufhörliche Witzelei ermüdend. Die Freiheiten, die ſich Berni mit der Umbildung der Erfindung Bojardo's nahm, ausführlich zu analyſiren, iſt hier nicht der Ort. Er brachte überdieß auch kein Ganzes zu Stande; denn ſeine Umarbeitung ſchließt mit dem neunten Geſange des dritten Buchs. Schon in der erſten Stanze, mit der Berni's Rolandiade anfängt, vermißt man, bei aller jovialiſchen Leichtigkeit, den genialiſchen Schwung der Phantaſie Arioſt's y). Seinen Beſchreibungen fehlt es faſt nie an komiſch-poetiſcher Wahrheit; aber ſie verrathen zu deutlich die Bemühung, mit jedem Gegenſtande zu ſpielen z). Auch in den didaktiſchen Einlei-

y) Berni's Rolandiade fängt an:
Leggiadri amanti e donne inamorate,
Vaghe d'udir piacevol coſe e nuove,
Benignamente, vi prego, aſcoltate
La bella iſtoria, che 'l mio canto muove;
E udirete l'opre alte e lodate,
Le glorioſe, egregie, inclite pruove,
Che fece il Conte Orlando per amore,
Regnando in Francia Carlo Imperadore.

z) Z. B. die Beſchreibung eines Gefechts, wo Rodomont und Marfiſe die Hauptperſonen ſind:
L'eſercito di Namo era calato,
Com io vi diſſi, giù dal monte al baſſo:
Dall' altra parte Rodomonte armato
Va contra lor ſollecitando 'l paſſo:
E come mieteria l'erba d'un prato
Un gagliardo villan per pregio, o ſpaſſo,
Tal de' noſtri faceva quel maladetto,
Tutti in fuga gli mette, ed è ſoletto.
Mena, feriſce, e grida l'arrogante,
La gente con la voce ſola ammazza,
Hanne infinita di dietro, e d'avante,
Ma larga ſi fa ben toſto la piazza:
Ecco giunta alla zuffa Bradamante

Quel-

Einleitungsſtanzen beim Anfange der Geſänge iſt bald der Ernſt zu trocken, bald der komiſche Anſtrich zu grell [a]).

Noch

Quella donzella, ch'è di buona razza,
Par che venga dal cielo una ſaetta,
Con tant' impeto muove, a con tal fretta.
A traverſo i colpi dal lato manco,
Dallo ſcudo paſſò di là ſei dita,
E mandollo ſoſſopra, o poco manco,
Ma però non gli fece altra ferita;
Che troppo era quel Diavol deſtro, e franco,
Ed una forza avea troppo infinita,
In battaglia portava ſempre addoſſo
Di ſerpe un cuojo, un mezzo palmo groſſo.
E fù con tutto queſto per cadere,
Ch'era anche quella Donna indiavolata,
E ſolea de' par ſuoi porre a giacere,
Si che di lui s'è or maravigliata:
La gente, che d'intorno era a vedere.
Una gran voce a quel colpo ha levata,
Nè già per queſto ſi vuole accoſtare,
Ma ſol la donna ajuta col gridare.

Libr. II. Canto VII.

a) Z. B. der Anfang des achtzehnten Geſanges des erſten Buchs:

Qui ſarebbe Ariſtotile un problema,
Che vuol dir, che le donne, che ſon ſtate
Famoſe al mondo, e s' han propoſto il tema,
D'eſſere o virtuoſe, o ſcellerate,
Tutte ſon ſtate d'eccellenza eſtrema
In quelle coſe, alle qual ſi ſon date etc.

So geht es ziemlich trocken noch zwei Stanzen fort, bis in der vierten die Manier des Ariſtoteles parodirt wird, um die Natur des weiblichen Charakters zu erläutern:

E la Donna animal da ſe imperfetto,
E d'imperfezione è l'iſtromento,
O, per dir meglio, è materia e ſubietto
Dell' abondanzia, ovver del mancamento, etc.

Noch beſſer aber, als aus der umgearbeiteten Rolandiade, lernt man Berni's Geiſt mit allen ſeinen Talenten und Fehlern aus ſeinen Sonetten und Capiteln kennen [b]). Lachen muß bei dieſer kecken Miſchung von treffender Satyre und fröhlicher Poſſenreiſſerei, wer, bei aller Mißbilligung einzelner Züge, für komiſche Ergötzung von der kräftigeren Art überhaupt nur irgend Sinn hat. Noch mehr würde man lachen müſſen, wenn nicht die meiſten dieſer burlesken Gedichte von Local- und Perſonal-Anſpielungen überfüllt wären, die ohne hiſtoriſche Commentare nicht mehr verſtändlich ſind [c]). Bei dieſer Unverſtändlichkeit aber geht für uns die Satyre meiſt verloren, und nur der, gewöhnlich ſcandalöſe Muthwille iſt nirgends zu verkennen. Auf die komiſche Porträtmahlerei verſtand ſich Berni vorzüglich; aber wir wiſſen von den meiſten Charakteren, die er, beſonders in ſeinen Sonetten, porträtirt hat, viel zu wenig, um uns über den innern Werth dieſer Gemählde ein beſtimmtes Urtheil erlauben zu dürfen. Nur wo er hiſtoriſch bekannte Perſonen, z. B. den bedächtigen

tigen

b) Ueber die Sammlungen und Ausgaben dieſer und andrer Gedichte Berni's giebt Mazzuchelli die beſte Nachweiſung. Die von Berni's Bewunderer Grazzini, genannt *il Laſca*, veranſtaltete Sammlung der *Opere burleſche*, unter denen die Berni'ſchen den erſten Platz einnehmen, iſt ſeit dem 16ten J. H. oft gedruckt. Eine der correcteſten und vollſtändigſten Ausgaben iſt unter dem fingirten Druckort *Uſecht al Reno* — vielleicht hatte der Herausgeber etwas von Utrecht gehört — 1726 in drei Octavbänden veranſtaltet; ein ſeltſamer Haufe von Koth und Blumen unter einander.

c) Und wer möchte ſolche Commentare durchleſen? Man findet aber auch ſtatt ihrer nur kurze Notizen, die wenig aufklären.

tigen und unentſchloſſenen Pabſt Adrian VI. zeichnet, ſpricht uns jeder Zug lebendig an [d]). Seltener ließ er ſich auf die Zeichnung allgemeiner Charakterumriſſe, z. B. eines Höflings [e]) u. ſ. w. ein; und auch da muß ſein

d) Un Papato compoſto di riſpetti,
Di conſiderazioni, e di diſcorſi,
Di più, di poi, di ma, di sì, di forſi
Di pur, di aſſai parole ſenza effetti,
Di penſier, di conſigli di concetti,
Di conghietture magre, per apporſi
D'intratteuerti, pur che non ſi sborſi,
Con audienze, riſpoſte, e bei detti,
Di piè di piombo, e di neutralità,
Di pazienza, di dimoſtrazione,
Di fede, di ſperanza, e carità,
D'innocenzia, di buona intenzione:
Ch'è quaſi come dir, ſemplicità,
Per non le dare altra interpretazione,
Sia con ſopportazione,
Lo dirò pur, vedrete che pian piano
Farà canonizar Papa Adriano.

e) Eigentlich ſoll auch wohl dieſes ein Portrait ſeyn. Aber es hat viel Originale.

Ser Cecco non può ſtare ſenza la Corte,
Nè la Corte può ſtar ſenza Ser Cecco:
E Ser Cecco ha biſogno della Corte,
E la Corte ha biſogno di Ser Cecco.
Chi vuol ſaper, che coſa ſia Ser Cecco,
Penſi, e contempli che coſa è la Corte:
Queſto Ser Cecco ſomiglia la Corte,
E queſta Corte ſomiglia Ser Cecco.
E tanto tempo viverà la Corte,
Quanto ſarà la vita di Ser Cecco,
Perch'è tutt' uno, Ser Cecco, e la Corte.
Quand'un riscontra per la via Ser Cecco,
Penſi di riscontrare anche la Corte,
Perch' ambe due ſon la Corte, Se er Cecco.
Dio ci guardi Ser Cecco,

Che

ſein heller Blick dem Menſchenbeobachter wie dem Kunſtrichter gefallen. An niedrigen, ekelhaften, und froſtigen Späßen iſt indeſſen in dieſen Sonetten auch kein Mangel; aber auch nicht an drolligten Einfällen [ee]). Die Capitel (capitoli in terza rima) haben ganz denſelben Ton. Die meiſten ſind komiſche Lobreden z. B. auf die Peſt, auf die Diſteln, auf den Ariſtoteles u. d. gl. Auch einige unſaubere Stanzen von Berni hat man aufbewahrt.

Fortſetzung der Geſchichte der italieniſchen Poeſie vom Zeitalter Arioſt's bis auf Torquato Taſſo.

Unter den übrigen italieniſchen Dichtern aus dem Zeitalter Arioſts und von da bis auf Torquato Taſſo war

Che ſe muor per disgratia della Corte,
E' rovinato ſer Cecco, e la Corte.
Ma dappoi la ſua morte,
Havraſſi almen queſta conſolazione,
Che nel ſuo luogo rimarrà Trifone.

ee) Z. B. in der Beſchreibung der Schönheit ſeiner Geliebten:

Chiome d'argento fine, irte, e attorte
Senz' arte, intorno a un bel viſo d'oro:
Fronte creſpa, che mirando io mi ſcoloro,
Dove ſpunta i ſuoi ſtrali amore, e morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte,
Da ogni obietto diſuguale a loro:
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita, e man, dolcemente groſſe, e corte.
Labbra di latte, bocca ampia celeſte,
Denti d'ebano, rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia;
Coſtumi alteri, e gravi, a voi, divini
Servi d'amor, paleſe fo, che queſte.
Son le bellezze della Donna mia.

war keiner, der in irgend einer Hinſicht in der Geſchichte der Poeſie Epoche machte. Mehrere von ihnen erhoben ſich aber durch Geiſt und Correctheit noch hoch über den Schwarm von Verſificatoren, von denen damals ganz Italien voll war. Andere, die nicht viel mehr als Verſificatoren waren, zeichneten ſich wenigſtens durch die rhythmiſche Eleganz ihrer Verſe aus. Ihre lange Reihe bequemer zu überſehen, kann man ſie füglich nach den Dichtungsarten zuſammenſtellen, die dem einen und dem andern von ihnen am meiſten gelungen ſind.

* * *

Die beliebteſte Poeſie in Italien war und blieb die lyriſche Sonetten- und Canzonen-Poeſie. Mit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts fängt die unüberſehbare Menge der Petrarchiſten, die unter dem Spottnamen der Cinquecentiſten bekannt ſind, eigentlich erſt an. Die Sonetten- und Canzonenſänger des funfzehnten Jahrhunderts bis auf Lorenz von Medici heißen uneigentlich Petrarchiſten; denn ſie wollten mehr ſeyn, als Petrarch, und ſanken in die excentriſche Rohheit des Mittelalters zurück f). Aber nachdem Lorenz von Medici den petrarchiſchen Styl erneuert hatte, und Männer von litterariſcher Bildung ſeinem Beiſpiele folgten, kam das phantaſtiſche Pathos der Seraſine und Tebaldeo's wieder aus der Mode. Von romanesken Uebertreibungen konnte und wollte man ſich nicht ganz losſagen; denn die

f) Vergl. dieſe Geſch. der Poeſie und Beredſ. I. Band. S. 317. ff.

die ſchienen die Seele der Poeſie der Liebe zu ſeyn; aber man verſchmähte immer mehr den abgeſchmackten Prunk pedantiſch ſchwülſtiger und faſt ſinnloſer Phraſen. Petrarch war das Muſter, dem man nur gleichen wollte. Nach ihm bildete man ſich denn auch eine ſo reine und natürliche Sprache, daß viele Sonette und Canzonen dieſes Zeitalters, die ſonſt längſt vergeſſen ſeyn würden, wegen ihres philologiſchen Werths ſich noch immer in Anſehen erhalten.

Einer der merkwürdigſten unter den Wiederherſtellern des petrarchiſchen Styls in der lyriſchen Poeſie des ſechzehnten Jahrhunderts iſt Pietro Bembo der Cardinal. Berühmter noch, und mit Recht, iſt dieſer geiſtreiche und gelehrte Prälat durch ſeine proſaiſchen Schriften, deren im folgenden Capitel weiter gedacht werden wird. Seine Gedichte fallen auch größten Theils in die erſte Periode ſeines Ruhms. Um ſo mehr würde man in ihnen die männliche Feſtigkeit des Ausdrucks bewundern müſſen, wenn ſie nicht mehr Werke des Studiums, als der Begeiſterung wären. Bembo wurde von ſeiner früheſten Jugend an zum Weltmanne und zum Gelehrten erzogen. Er war ein venezianiſcher Patrizier. Von Venedig, wo er im J. 1470 geboren war, nahm ihn ſchon in ſeinem neunten Jahre ſein Vater auf eine Geſandſchaftsreiſe mit. Latein und Griechiſch lernte der gelehrige Knabe mit beſonderem Fleiße. Zugleich machte er Bekanntſchaft mit dem Sonettenſänger Tebaldeo. Vermuthlich las er nun um ſo öfter in ſeinem Petrarch, der ihm mehr als Tebaldeo wurde. Seine Sitten ſollen in ſeinen Jünglingsjahren nicht ſo correct, wie ſeine Verſe, geweſen ſeyn [g]). Je höher er aber auf der Stufen-

g) Man findet hierüber und überhaupt über das Leben des

fenleiter der geiſtlichen Würden ſtieg, deſto muſterhaf- ter lebte er auch als Prälat. Die Geſchichte ſeiner Beförderung von einer Ehrenſtelle zur andern gehört nicht hieher. Daß er aber in jedem Betracht ein Mann von liberaler Denkart war; daß er ohne klein- geiſtiſche Liebhaberei ein Freund aller wiſſenſchaftlichen Aufklärung war; daß er außer einem Medaillen-Cabi- nett auch einen botaniſchen Garten anlegte; und daß je- der Mann von Geiſt und Kenntniſſen in ſeinem Hauſe willkommen war, darf auch in der Geſchichte der Rede- kunſt nicht unbemerkt bleiben. Er ſtarb im J. 1547, ein glücklicher Greis, im acht und ſiebenzigſten Jahre ſeines Alters.

Bembo's Sonetten — nach der erſten Samm- lung ſind ihrer hundert und acht und vierzig; andere hat man nachher geſammelt [h]) — fehlt die petrarchi- ſche Zartheit und Grazie in Form und Ausdruck. Ei- ne Art von Herzensſchwärmerei ſcheint ihnen zwar zum Grunde zu liegen; aber die meiſten der Gedanken, durch die ſich dieſe Schwärmerei äußert, haben etwas Studirtes, das zuweilen noch dazu trivial aus- fällt. Es wirkt nicht, wenn er ſagt, daß "er, der in ſeinen vorigen Jahren gedacht habe, frei zu leben und ſich ſo mit Eis zu bewaffnen, daß kein Feuer ihn erwärmen könne, jetzt in vollen Flammen brennt, und gefangen und gefeſſelt iſt" [i]). Wir bleiben kalt, wenn er

des Cardinals Bembo die nöthigen Notizen und Nach- weiſungen bei Mazzuchelli und Tiraboſchi (Storia etc. Tom. VII. part II. p. 272 ſq.)

h) Man findet ſie alle beiſammen in der großen Folio- Ausgabe der Opere del Cardinale Pietro Bembo. Venez. 1729.

i) Jo, che di viver ſciolto avea penſato

 Queſt'

er dem Amor verſichert, daß er auf deſſen "wiederhohltes Verlangen die Geliebte beſinge, aber vergebens, weil es ihm an Flügelkraft fehle und fehlen werde, mit ſeiner irdiſchen Laſt ſich zu einem ſo himmliſchen Gegenſtande zu erheben" k). Aber vor phantaſtiſcher Verkehrtheit wußte ſich Bembo nicht weniger als vor einer unrichtigen und unedlen Sprache zu hüthen. Und in mehreren unter ſeinen vielen Sonetten erkennt man an der Würde und Wahrheit des Gefühls nicht weniger als an der reinen Diction den Zögling Petrarch's l). Der Canzonen, Seſtinen u. d. gl. ſind unter ſeinen Gedichten nach Verhältniß der Zahl der Sonette nicht viele. Dafür iſt ihm aber auch eine elegiſche Canzone auf den Tod ſeines Bruders, Carlo Bem-

Queſt' anni avanti, e sì di ghiaccio armarme,
Che fiamma non poteſſe omai ſcaldarme,
Avvampo tutto, e ſon preſo e legato.

k) Ch'io ſcriva di Coſtei, ben m'hai tu detto
Più volte, Amor; ma cio, laſſo, che vale?
Non ho, ne ſpero aver da ſalir ale,
Terreno incareo a sì celeſte obbietto.

l) Z. B. in dem Sonett an die Hoffnung:
Speme, che gli occhi noſtri veli, e faſci,
Sfreni, e sferzi le voglie, e l'ardimento,
Cote d'Amor; di aure, e di tormento
Miniſtra, che quetar mai non ne laſci;
Perchè nel fondo del mio cor rinaſci,
S'io ten'ho ſvelta? e poi ch'io mi ripento
D'aver a te creduto, e'l mio mal ſento,
Perchè di tue impromeſſe ancor mi paſci?
Vattene a i lieti, e fortunati amanti,
E lor luſinga; a lor porgi conforto,
S'han qualche dolci noje, e dolci pianti.
Meco, e ben hà di ciò Madonna il torto,
Le lagrime ſon tali, e i dolor tanti,
Ch'al più miſero, e triſto invidia porto.

Bembo, ſo gelungen, daß ſie zu den ſchönſten in der italieniſchen Litteratur gehört [m]).

Dieſelbe Correctheit der Form und dabei einen weichern und ungezwungenern Ausdruck haben die Sonette und Canzonen des Grafen Balthaſar Caſtiglione [n]). Er war geboren zu Mantua im J. 1478, lebte als Ritter und Hofmann, und machte noch dazu Reiſen in Frankreich, Spanien und England. Die Stunden, wo er bald italieniſche, bald lateiniſche Verſe mit gleicher Leichtigkeit machte, mußte er zuſammenſparen. Der Kaiſer Carl V. nannte ihn, als er die

m) Hier iſt die erſte Strophe:
Alma corteſe, che dal mondo errante
Partendo nella tua piu verde etade
Hai me laſciato eternamente in doglia:
Dalle ſempre beate alme contrade,
Ov'or dimori cara a quello amante
Che piu temer non puoi che ti ſi toglia,
Riguarda in terra, e mira u' la tua ſpoglia
Chiude un bel ſaſſo, e me, che'l marmo aſciutto
Vedrai bagnar te richiamando, aſcolta;
Però che ſparſa e tolta
L'alta pura dolcezza, e rotto in tutto
Fù il piu fido ſoſtegno al viver mio,
Frate, quel di che te n'andaſti a volo,
Da indi in qua ne lieto ne ſecuro
Non ebbi un giorno mai, ne d'aver curo;
Anzi mi pento eſſer rimaſo ſolo;
Che ſon venuto ſenza te in obblio
Di me medeſmo, e per te ſolo er'io
Paro a me ſteſſo: or teco ogni mia gioja
E' ſpenta, e non ſo gia perche io non moja.

n) Seine Gedichte ſind mit denen ſeines Vetters Cäſar Gonzaga, beide mit biographiſchen und kritiſchen Notizen, neu herausgegeben in einem Octavbändchen zu Rom, 1760.

die Nachricht von ſeinem Tode hörte, einen der beſten Ritter der Welt [o]). Torquato Taſſo hat ſein Andenken durch ein beſonderes Sonett geehrt [p]). Seiner eignen Sonette und Canzonen ſind nur wenige. Originalzüge findet man in ihnen nicht [q]). Mit ſeinem Vetter

o) Digo os, que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo, ſagte Carl V. gerührt zu denen, die ihm den Tod des Grafen Caſtiglione meldeten.

p) Das Sonett iſt ſo ſchön, daß ich ihm hier ein Plätzchen nicht verſagen kann, ſo ſehr auch das folgende von Caſtiglione ſelbſt dagegen abſticht.

Lacrime, voce, e vita a' bianchi marmi,
 Caſtiglion, dar poteſti; e vivo eſempio
 A Duci noſtri; onde in te ſol contempio,
 Com' uom vinca la morte, e la diſarmi.
A te dier pregio egual la penna, e l'armi,
 Tal che Roma ſottrarſi al fiero ſcempio
 Per te ſperava: e dagli arringhi al tempio
 Sacraſti al fin a Dio la ſpada, e i carmi.
Aureo monile, o mitra a tanti pregi
 Eran poca mercede, o l'auro, od oſtri,
 O lunga vita; che miſeria e lunga.
Miſura, che da Battro a Tile aggiunga,
 Aveſti aſceſo alli ſtellanti chioſtri,
 Ove agguagli di gloria Auguſti, e Regi.

q) Er liebte die Sonette in einer einzigen Periode, z. B.

Se al veder nel mio voltó or fiamma ardente,
 Or giù dagli occhi miei correr un fiume;
 E come or ghiaccio, or foco mi conſume,
 Mentre ch'io ſono a voi, donna, preſente:
Se al mirar fiſo con le luci intente
 Sempre de' bei voſtr' occhi il dolce lume;
 Se al mio di ſoſpirar lungo coſtume;
 Se al parlar rotto, e vaneggiar ſovente;
Se al tornar ſpeſſo, ond'io ſpeſſo mi muovo,
 Perch' altri non conoſca il penſier mio;
 Se al dolor, che da voi partendo i' provo;
Se agli occhi, ove ſi ſa quel ch'io deſio,

Voi

ter Ceſare Gonzaga verfertigte er auch eine artige Gelegenheits-Ekloge in Stanzen [r]). Er ſtarb zu Toledo im J. 1529.

Aber keiner unter den Dichtern, deren Sonette und Canzonen in den erſten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts in Italien am meiſten galten, glich an lyriſchem Genie dem im Auslande zu wenig bekannt gewordenen Franceſco Maria Molza [s]). Kein Dichter dieſes Zeitraums hat auch ſeine Poeſie, ohne auf die proſaiſche Warnung der Vernunft zu achten, zu ſeinem Glück und Unglück ſo in ſein Leben verwebt. Er war geboren zu Modena im J. 1489. Als Abkömmling einer angeſehnen Familie wurde auch er liberal erzogen. Da ſeine litterariſchen Talente ſich früh entwickelten, ſchickte ihn ſein Vater nach Rom, wo die gelehrten Kenntniſſe der damaligen Zeit ſich concentrirten. Der junge Molza brachte es in der Kenntniß der alten Sprachen zum Bewundern weit. Die lateiniſche wußte er ſich bald ſo anzueignen, daß er in tadelloſen Verſen den Styl des Ovid und des Tibull nachahmen konnte. Nicht zufrieden, mit der lateiniſchen Litteratur die griechiſche zu verbinden, lernte er ſogar

Voi non vedete il ſtato, ov' io mi trovo;
Qual mercede da voi ſperar poſs' io?

r) Sie ſteht, nebſt einer Canzone des Cäſar Gonzaga in der (Anmerk. n)) erwähnten Ausgabe der Gedichte des Baldaſſare Caſtiglione.

s) Sein Leben, freilich ein wenig pretiös und weitſchweifig, erzählt von dem Abbate Seraſſi, ſteht vor der neuen und einzig vollſtändigen Sammlung ſeiner Gedichte: Poeſie volgari e latine di Franceſco Maria Molza. Bergamo, 1747. 3 Voll. in Octav.

ſogar Ebräiſch. Aber nur als Dichter mochte er ſeine philologiſchen und übrigen Kenntniſſe benutzen; und was er als Dichter phantaſirte, wollte er auch erleben. Als praktiſcher Petrarchiſt verwickelte er ſich in ſo viele Liebſchaften, daß ſein Vater für nöthig fand, ihn von Rom zurückkommen zu laſſen, um ihm eine Frau zu geben [t]). Dieſes Mittel, den erotiſchen Sinn des jungen Mannes zu beſſern, half aber nur auf einige Zeit. Nachdem er im Eheſtande zu Modena Vater von vier Kindern geworden war, trieb ihn ſein Hang zu der fröhlicheren Art zu leben, die er in Rom kennen gelernt hatte, dahin zurück. Was ſeine Gattinn dazu ſagte, wiſſen wir nicht. Rom war und blieb von nun an der Ort, von dem er ſich nie anders, als auf kurze Zeit, wieder trennte. Der Name, den ihm ſeine Gedichte machten, brachte ihn bald in Verbindung mit den vorzüglichſten Köpfen unter ſeinen Zeitgenoſſen in Italien. Beſonders ſchloß er ſich an die Cardinäle Hippolyt von Medici und Aleſſandro Farneſe. Mit dem Cardinal Bembo war er ſehr vertraut. Die Akademien wetteiferten um die Ehre, ihn zu ihren Mitgliedern zu zählen. Nur ſein Vater konnte ihm für allen Ruhm ſeine regelloſe Lebensart nicht verzeihen. Er enterbte den ungehorſamen Sohn. Dieſer bedurfte um ſo mehr Geld, da er in der großen Welt lebte, mit ſeiner Neigung zu ſchönen Frauen oft wechſelte, und unter ihnen mancher Dame vom erſten Range in der That wie in ſeinen Verſen ergeben war. Die Litteratoren nennen unter ihnen eine Camilla Gonzaga und eine Fauſtina Mancina; zum

t) Giraldi, der damals mit ihm in Rom lebte, ſagt in den Dialogen De poëtis ſui temporis von Molza: Licet nimio plus mulierum amoribus inſanire videatur, inter rariſſima tamen ingenia connumerandus.

zum Beſchluſſe denn aber auch eine Jüdinn. Ein Mal hätte Molza im Wirbel einer Intrigue dieſer Art auch beinahe ſein Leben eingebüßt. Er wurde von einem Nebenbuhler ſo gefährlich verwundet, daß man ihn ſchon als todt beweinte. Aber er erhohlte ſich wieder und klagte nur bitterlich über Geldmangel bis zu ſeinem Todesjahre 1544. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt Modena. Das Gerücht nannte ſeine Ausſchweifungen die Urſache ſeines Todes.

Molza's Sonette und Canzonen hängen mit dem Roman ſeines Lebens ſo unverkennbar zuſammen, daß ſie als ein Ganzes mit dieſem doppelt intereſſiren würden, wenn jedem Gedichte eine hiſtoriſche Erläuterung beigefügt werden könnte. Aber auch jedes für ſich trägt in ſo beſtimmten Zügen den Charakter ſeines Verfaſſers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Extaſen der Liebe zu ſchwelgen. Hätte er nicht durch fortwährendes Studium der Alten ſeinen Geſchmack gebildet, würde er ſchwerlich mehr als ein zweiter Seraſin geworden ſeyn [u]). Aber Molza vergaß im leidenſchaftlichen Schwunge ſeiner Phantaſie als Dichter, wie vermuthlich auch als Weltmann, nie, nach petrarchiſcher Eleganz und Grazie zu ſtreben; und er würde ſich beiden mit noch mehr Glück genähert haben, wenn elegiſche Träume ihm ſo viel gegolten hätten, als ein lyriſcher Rauſch, und wenn ſein Gefühl eben ſo tief und innig geweſen wäre, als es feurig und energiſch war. Es fehlte ihm nicht an Sinn

u) S. dieſe Geſchichte, I. Band. S. 321.

Sinn für das Liebliche und Sanfte [x]); aber was nicht auch ſtark und kühn gedacht und ausgedrückt war, lag ſeinem Herzen nicht nahe genug. Dadurch beſonders unterſcheidet ſich ſeine Poeſie beim erſten Eindruck von der petrarchiſchen, daß ſie weit mehr vom Ton der Ode hat und beinahe eher einem orientaliſchen, als einem italieniſchen Dichter anzugehören ſcheint. Molza's Orientaliſmen gehen bis zum Abenteuerlichen weit. Nach ſeiner poetiſchen Darſtellung ſeiner Geliebten, "giebt es hienieden keinen Ruhm, deſſen Keim nicht von ihr ausgeht, und keine menſchliche Schönheit, deren Wurzel nicht ſie iſt" [y]). Wenn ſie im Winter erſcheint, "die er auf Erden anbetet", dann ſoll ſich "Apoll mit ſeinen goldnen Locken wieder aus den Wellen erheben und einen ſo ſeligen Tag zurückführen, daß rund umher Blumen keimen, und der Tebrus ſeine Ufer mit Smaragden mahle, und auserwähl-

x) Zum Beweiſe kann ſogleich das Sonett dienen, mit dem die Sammlung ſeiner Gedichte anfängt:

Dolci, ben nati, amoroſetti fiori,
In cui le grazie primavera han ſempre;
Ed ove alberga, chi 'l mio duol contempre;
E colmi voi di non uſati onori:
Qual' Ibla, e qual Arabia i rari odori
Vi diede? e'l mel di sì ſoavi tempre?
Ch' udir, ſe non in guiſa, che ſi ſtempre,
Il cor non puote, o dimoſtrarlo fuori.
Forbite perle, a voi d'ogni mio danno
Grazie rendo infinite, e veggio eſpreſſo,
Che voſtra è in tutto d'ogni onor la palma.
Poteſs' io far vendetta de l'affanno,
Che gran tempo mi ſtrugge, e a voi più preſſo,
O'l cor laſciarvi, o riaverne l'alma.

y) Gloria non è qua giù, ſe pria da voi
Ne viene il ſeme, ne frà noi qui ſono
Bellezze, ſe non han da voi radice.

erwählte Engel herabſteigen, und mit arabiſchem Zweige ſich die geliebten Bäume bekleiden" u. ſ. w. [z]). Aber nicht weniger, als ſolcher excentriſchen Schwünge der Phantaſie, giebt es in Molza's Gedichten, in einzelnen Stellen [a]) und in ganzen Sonetten, mildere und doch männliche Gedanken und Bilder [b]). Die Wahrheit ſeiner Begeiſterung erkennt man ſelbſt in ſeinen Fehlern; und das warme und kräftige Colorit ſeiner Poeſie empfiehlt ſich beſonders in der Vergleichung mit der

z) Scopri le chiome d'oro, e fuor dell' onde
Rimena, Apollo, un ſi ſoave giorno,
Ch' ogni luogo di fior diventi adorno,
Cui l'uſata ricchezza il verno aſconde;
Il Tebro di ſmeraldi a ſe le ſponde
Dipinga, e qui fra noi faccian ſoggiorno
Gli angeli eletti, ed oggi d'ogni intorno
Veſton le piante care arabe fronde, etc.

a) Z. B. wenn er von ſeinem Hinhorchen nach der Stimme der Geliebten ſagt:
Ne coſi ramo leggiadretto inchina
A lo ſpirar di vaghi e freſchi venti,
Com' io piegai pur dianzi ai bei concenti,
E ſenti di me far dolce rapina.

b) Z. B. in dem Sonette:
Si come fior, che per ſoverchio umore
Carco di pioggia, ed a ſe ſteſſo grave
Inchina, e col già tanto odor ſoave
A forza perde il ſuo natio colore;
Nè più donzella, o giovane, ch' amore
Sotto 'l ſuo giogo dolcemente aggrave,
E' che 'l nodriſca, come dianzi, o lave,
Poichè, sì poco tien del primo onore:
Ma ſe benigno raggio ancor del ſole
Vien, che le ſcaldi con ſoave foco,
Subito avviva, e ne diventa adorno;
Coſi voſtre bellezze al mondo ſole,
Donna, vid' io ſparire a poco a poco,
E poi più vaghe fare a voi ritorno.

der ſtudirten Empfindſamkeit der meiſten übrigen Petrarchiſten. Seine Phantaſie war auch an der einzigen Art von Blüten, die ſie trieb, ergiebig genug. Seiner Sonette ſind über vierthalb hundert [c]); der Canzonen nur wenige. Ein vorzügliches Gedicht von ihm in Stanzen iſt die Nymphe der Tiber (la Ninfa Tiberina). Styl und Inhalt ſind ungefähr dieſelben wie in den Sonetten.

Einer der lyriſchen Dichter, die um dieſelbe Zeit die Form der Sonette glücklicher einem andern Thema, als der Liebe, anpaßten, war Giovanni Guidiccioni von Lucca [d]). Er bekleidete geiſtliche Würden. Niemand ſang damals, als Spanier, Deutſche und Franzoſen Italien verheerten, Patriotiſmus in ſo eleganten Sonetten, als er. Aber die correcte Schönheit dieſer Sonette iſt, zum Theil eben wegen ihres Inhalts, mehr oratoriſch, als poetiſch [e]). Seine Canzonen fallen

c) Der Herausgeber der neuen Ausgabe der Gedichte Molza's (S. oben Anmerk. s), entdeckte, nachdem er 189 Sonette für den erſten Band geſammlet hatte, nachher noch faſt eben ſo viel in Handſchriften.

d) Unter den verſchiedenen Ausgaben der *Rime di Monſign. Guidiccione* wird die zu Bergamo 1753 gedruckte als die correcteſte geſchätzt.

e) Z. B. in einem Sonette auf die Schickſale Italiens:
Degna nutrice delle chiare genti,
Ch' ai di men foſchi trionfar del mondo:
Albergo gia de' Dei fido e giocondo,
Or di lagrime triſte e di lamenti:
Come poſſo udir io le tue dolenti
Voci, e mirar ſenza dolor profondo
Il ſommo imperio tuo caduto al fondo,
Tante tue pompe e tanti pregi ſpenti?
Tal coſi ancella maeſtà riſerbi,

fallen hier und da vom Oratoriſchen auch wohl in's Gemeine [f]).

Antonio Broccardo, ein Venezianer, ſuchte beſonders ſeinen Landsmann Bembo durch Wärme des Gefühls und eine weniger pretiöſe Manier zu übertreffen [g]). Er wurde das Opfer ſeiner kritiſchen Kühnheit. Bembo's Verehrer konnten ihm nicht verzeihen, daß er öffentlich die Verſe eines Mannes tadelte, der, nach ihrem Bedünken, in jeder Hinſicht unübertrefflich war. Peter der Aretiner ſchlug ſich zu ihrer Partei. Broc-

E ſi dentro al mio cor ſona il tuo nome,
Che i tuoi ſparſi veſtigi inchino e adoro.
Che fu a vederti in tanti onor ſuperbi
Seder reina e incoronata d'oro
Le glorioſe e venerabil chiome?

f) Z. B. wenn er in einer Trauer-Canzone auf den Tod ſeines Bruders ſagt:

Frate mio caro, ſenza te non voglio
Più viver, ne' volendo ancor, potrei,
Che poiche te celaſti agli occhi miei,
Uom non ſi dolſe mai quant' io mi doglio, etc.

g) Z. B.

Il buon nocchier, che col legno in disparte
Aſpetta al mover ſuo tranquillo il vento,
Vedendo a cielo e mar l'orgoglio ſpento,
Quinci ſenza timor lieto ſi parte.
Seconda è l'aura e l'acqua d'ogni parte;
Ond' eſſer ſpera, ove deſia, contento:
Ahi fallaci onde! or ecco in un momento
Rott' arbor vela nave antenne e ſarte.
E'l miſerello ſovr' un duro ſcoglio
Dolerſi afflitto di ſua triſta ſorte,
E più che d'altro di trovarſi vivo.
Tal io, ſecur già navigando, privo
Reſto d'ogni mio ben chiamando morte;
Che di naufragio tal troppo mi doglio.

Broccardo wurde mit Hohn überſchüttet und ſtarb vor Verdruß [h]).

Eine religiöſe und philoſophiſche Richtung nahm der poetiſche Geiſt eines andern venezianiſchen Sonettendichters, des Bernardo Capello [i]). Er war ein Freund und noch mehr ein Zögling des Bembo. Seine philoſophiſch-poetiſche Denkart kam ihm auch praktiſch zu Statten; denn er wurde wegen ſeiner politiſchen Maximen von der venezianiſchen Regierung auf eine dalmatiſche Inſel verwieſen und irrte nachher von einer Gegend zur andern in Italien hin und her, zwar geachtet, aber ohne ſeine Vaterſtadt wieder zu ſehen.

Noch ein Freund und Zögling Bembo's, Domenico Veniero, auch ein Venezianer, zeichnete ſich durch den heroiſchen Schwung ſeiner Sonette aus. Er wurde deßwegen um ſo mehr bewundert, weil er die ganze zweite Hälfte ſeines Lebens, von ſeinem zwei und

h) Weitere Auskunft giebt Mazzuchelli im Artikel Antonio Broccardo.

i) Z. B.

Ove pon tua ſperanza, a che pur chiedi,
Alma, ſoccorſo al ſordo e pien d'inganni
Mondo, che'n poca gioja molti affanni
Cela, e t'abbaſſa ove poggiar piu credi?
Poſcia che le ſue fraudi, e'l tuo mal vedi,
Perche d'obbedir lui ti ricondanni?
Se'l ciel d'alzarli a ſe ti diede vanni,
Ond' è che ogni or piu fermi in terra i piedi?
Già non ſei tu di lei caduco ſeme,
Ma di celeſte origine ed eterna,
Diſceſa a negger ſi queſt'uman velo,
Ch' al tuo da lui partir l'alma e ſuperna
Bontate a ſe ti chiami, e poſcia inſieme
Teco al gran dì lo ricongiunga in cielo.

und dreiſſigſten bis zum drei und ſechzigſten Lebensjahre, mit körperlichen Schmerzen zu kämpfen hatte und nie wieder vom Krankenlager aufſtand. Die beſten Köpfe in Venedig bildeten eine Art von Akademie um den berühmten Kranken. Wenn er als Märtyrer der Liebe von ſich ſingt, daß ſeiner Leiden mehr ſeien, "als der Sterne am Himmel, der Vögel in der Luft, der Fiſche im Waſſer, des Wildes in den Wäldern, der Kräuter auf den Wieſen, der Zweige an den Bäumen, der Tage im Jahre, der Stunden im Tage, und der Augenblicke in der Stunde", und daß er doch dieſe Leiden gern ertrage, wegen der Freuden, die ſie ihm einbringen [k]), iſt freilich der Heroiſmus ſeiner Phantaſie nicht eben bewundernswürdig. Unaffectirter, aber mehr oratoriſch als poetiſch, iſt der männliche Ausdruck der Erhebung ſeines Geiſtes über das traurige Schickſal ſeines Körpers [l]).

Petro-

k) Das Sonett fängt an:

Non ha tante, quant' io, pene e tormenti
Stelle il Ciel, l'aria augelli, peſci l'onde,
Fere i boſchi, erbe i prati, e i rami fronde,
Giorni gli anni, ore i dì, l'ore momenti.

Und der Beſchluß iſt:

Ne pero grave al mio cor mi ſembra, e duro
Queſto, e ſe foſſe onor maggiore ſcempio.
Tant' è quel ben, che col mio mal procuro.

l) Z. B.

Quanto più queſta carne afflitta e ſtanca
Va perdendo ad ognor della ſua forza,
Tanto più 'l ſuo vigor creſce e rinforza
L'anima, e più ſi moſtra ardita e franca.
Se l'uſato ſoccorſo a lei non manca,
Poco mi noce il mal, che ſolo sforza
Queſta mia frale e vil terrena ſcorza;
Ma la parte miglior non vince o ſtanca.

Pur

Petronio Barbati von Foligno ſuchte durch ſchäferliche Artigkeit den ſchwermüthigen Ton der romantiſchen Liebe etwas heiterer zu ſtimmen [m]).

Nach Sanazzar bildete ſich Angelo di Coſtanzo von Neapel. Er wurde auch als Geſchichtſchreiber ſeines Vaterlandes berühmt. Der Wahrheit und Wärme ſeiner Poeſie verdankt er einen der erſten Plätze unter den Sonettendichtern, wenn gleich ſeine Feinheit zuweilen in's Grübleriſche ausartet [n]). In einer

Pur che queſta non ſia tocca o percoſſa,
Del grave morbo mio punto non curo,
Se la carne flagella i nervi e l'oſſa.
So che nullo accidente è così duro,
Che ſoſtenerlo e ſuperar nol poſſa
Un cor coſtante un animo ſicuro.

m) Z. B.
Perchè, Filli, mi chiami, e poi l'aſcondi
Dietro a quell'olmo, ed or dietro a l'oliva;
Indi mi moſtri 'l petto, e i bei erin biondi;
E fuggi, e ridi, onde mia ſpeme è viva?
Riedi, e mi porgi poi da l'alta riva
Vaghe ghirlande di fioretti, e frondi;
E fuggi, e del fuggir, già quaſi ſchiva
Ti veggio, e al mio pregar mai non riſpondi?
Così mi ſcherni, e così tiemmi, ahi laſſo,
Col chiamar, col fuggir, col far ritorno,
Or pungi, or ſani, or mi ripungi ancora?
Deh Filli non fuggir, deh ferma il paſſo;
Mira che vola il tempo, e breve è l'ora
Da farſi in queſta età verde ſoggiorno.

n) Z. B. in dem Abſchieds-Sonette:
Parto, e non già da voi, però che unita
Con voi l'alma riman, ma da me ſteſſo;
Nè voi reſtate, ch'io non pur da preſſo
Vi porto, ma nel cor viva ſcolpita.
Ma perchè col penſier meco partita

Non

einer Art von Oden verſuchte er, die neueren Sylbenmaße den antiken näher zu rücken °).

Wahrheit, die von mehr als Studium und kalter Nachahmung zeugt, haben auch die Sonette des Anton Jacopo Corſo [p]).

Aber

Non fate, come a voi rimango appreſſo,
Quel ſembiante di voi, ch' io porto impreſſo;
E' fral rimedio a sì mortal ferita.
Anzi è cagion di mio maggior affanno,
Poſſedendo di voi ſol quella parte,
Ch' ogn' or fà freſco a la memoria il danno.
Così ſtando voi lieta in ogni parte,
Di me i due mezzi egualmente ſtaranno,
Mal quel che reſta, e mal quel che ſi parte.

o) Z. B. das ſapphiſche Sylbenmaß auf die Art, wie man es auch nachher in andern Sprachen verſucht hat:
Tante bellezze il cielo ha in te coſparte,
Che non è al mondo mente ſi maligna,
Che non conoſca, che dei chiamarte
Nuova Ciprigna.

p) Z. B.
Fiume gentil, che le tue ſpiagge amate
Con dolce mormorio rigando vai,
Più bella compagnia, più lieta mai,
Vedeſti intorno a le tue ſponde ornate?
Ninfe, che'l freſco ſuo fondo abitate,
In cui vibrar del Sol ſcorgete i rai,
Udiſte ancor, che pur n' avete aſſai
Udite, altre d'Amor voci più grate?
Nò, chè non vider mai, nè udir l'amene
Rive de' noſtri alberghi altre più rare
Note, e più acceſe d'amoroſo zelo.
Così, con voci d'ogni grazia piene,
L'Ero ſentì l'altr'ier Donne cantare,
Ch' empir di gioja, e di dolcezza il Cielo.

Aber es wäre, wo nicht ein undankbares, doch für eine allgemeine Geſchichte der neueren Redekunſt zu umſtändliches Geſchäft, mit kritiſcher Genauigkeit die unterſcheidenden Züge der Poeſie jedes nicht ganz unbedeutenden unter den italiéniſchen Sonettenſängern dieſes Zeitraums aufzuſuchen. Und wer Neigung und Geduld genug hat, dieſen Theil der Litteratur, wenigſtens von der hiſtoriſchen Seite, vollſtändig kennen zu lernen, für den ſind Namen, Notizen und Verſe im Ueberfluſſe vorhanden q). Nicht zu den ſchlechteſten, aber auch nicht zu den vorzüglichſten Sonetten dieſer Periode gehören diejenigen, deren Verfaſſer durch litterariſche Arbeiten andrer Art ſich ein größeres Verdienſt erworben haben, namentlich die von Caſtelvetro, Annibale Caro, Giovanni della Caſa und Bernardo Taſſo. Genauere Nachrichten von dieſen talentvollen Männern gehören wohl ſchicklicher dahin, wo ihrer merkwürdigeren Werke ausführlicher gedacht werden muß.

Da man hiſtoriſch annehmen kann, daß faſt jeder Italiener des ſechzehnten Jahrhunderts, der einigermaßen litterariſche Bildung haben wollte, unter andern auch Sonette zu machen verſuchte, ſo darf man auf keinen geringen Vorrath von Verſen dieſer Art ſchließen, die ungedruckt geblieben ſind und vielleicht eher, als viele, die aus einer gedruckten Sammlung in

q) Quadrio, Creſcimbeni und ſelbſt der verſtändige Tiraboſchi halten ſich in ihren bekannten Werken bei manchem Sonettenſänger länger auf als ſelbſt bei Arioſt. Das iſt italieniſcher Nationalſinn. Auch ſucht ein italieniſcher Litterator den andern dadurch zu übertreffen daß er neue Meldung von dem längſt vergeſſenen Verfaſſer eines faſt oder ganz unbedeutenden Sonetts giebt.

in die andre wanderten, des Aufbewahrens werth waren. Mehrere der damaligen Akademieen ſammelten die Sonette ihrer Mitglieder. Andre Sammler ſuchten ihre Vaterſtadt dadurch zu ehren, daß ſie die Sonette ihrer Mitbürger zuſammentrugen.

Eine beſondere Erwähnung verdienen bei dieſer Gelegenheit die italieniſchen Damen, die als Dichterinnen in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts großen Theils auch nur durch Sonette berühmt wurden. Ihre Zahl iſt ſo groß, daß um das Jahr 1559 Lodovico Domenichi ſchon die vermiſchten Gedichte von funfzig edlen und tugendhaften Frauen herausgeben konnte [r]). Faſt alle waren vom erſten Stande. Keine aber war, als Frau und als Dichterinn, mehr die Bewunderung ihrer Zeitgenoſſen, als Vittoria Colonna, die Gemahlinn des vortrefflichen Ritters Fernando D'Avalos, Marcheſe von Peſcara. Faſt iſt kein Dichter dieſes Zeitraums, der nicht auf irgend eine Art mit warmer Ehrerbietung des Marcheſe von Peſcara, oder ſeiner Gemahlinn gedächte; und nie hat ein edles Paar eine ſolche einſtimmige Huldigung mehr verdient. Schon in der Wiege wurde Vittoria dem Gatten beſtimmt, der damals noch ein Kind war wie ſie. Was die voreilige Willkühr der Eltern und Verwandten Uebles hätte ſtiften können, wurde zufällig für die unmündigen Verlobten der Anfang ihres künftigen Glücks. Beide wurden für einander erzogen; und die Erziehung vollendete nur die Uebereinſtimmung ihrer

r) Rime diverſe di alcune (etwa funfzig) nobiliſſime e virtuoſiſſime Donne. Venez. 1559.

ihrer Herzen und ihrer Denkart. Beide ſtrebten nach liberaler Bildung des Geiſtes; und ſo wie er ritterliche, ſo ſuchte ſie häusliche Tugenden mit der Liebe zur Poeſie zu vereinigen, die beiden gemein war. In ihrem achtzehnten Jahre wurde Vittoria Colonna mit ihrem Verlobten vermählt. Von dieſer Zeit bis an ſeinen Tod war ſie, eine geiſtreiche und ſchöne Frau, den italieniſchen Damen das Muſter ehelicher Treue. Der Marcheſe zeichnete ſich durch Tapferkeit und militäriſche Talente unter den kaiſerlichen Fahnen aus. Aber in der großen Schlacht bei Pavia im J. 1525 wurde er gefährlich verwundet. Bald darauf, noch nicht dreiſſig Jahr alt, ſtarb er an ſeinen Wunden. Kein Glück der Welt konnte ſeine Gattin tröſten. Mit ſchwärmeriſcher Verehrung hing ſie an ſeinem Andenken. Er war "die Sonne ihrer Gedanken." Ihn beſang ſie in Sonetten, deren mehrere durch männliche Feſtigkeit des Ausdrucks nicht weniger als durch Wahrheit und Adel des Gefühls die damals modiſchen Liebeslitaneien, deren Verfaſſer Männer waren, weit übertreffen *). Sie überlebte ihren Mann lan-

*) Z. B.

Qui fece il mio bel ſole a noi ritorno
Di regie ſpoglie carco e ricche prede:
Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
Quei lochi, ov' ei mi fea già chiaro il giorno?
Di mille glorie allor cinto d'intorno
E d'onor vero alla più altera ſede,
Facean dell' opre udite intera fede
L'ardito volto, il parlar ſaggio adorno.
Vinto da' preghi miei poi mi moſtrava
Le belle cicatrici, e'l tempo e'l modo
Delle vittorie ſue tante e sì chiare.
Quanta pena or mi dà, gioia mi dava,
E in queſto e in quel penſier piangendo godo
Tra poche dolci, e aſſai lagrime amare.

lange, aber faſt abgeſchieden von der Welt. Durch Briefwechſel blieb ſie noch immer in einiger Verbindung mit Dichtern und Gelehrten; meiſt aber war ſie mit Andachtsübungen beſchäftigt. Ihre religiöſen Empfindungen waren der Inhalt ihrer letzten Gedichte. Sie ſtarb im Kloſter zu Rom im J. 1547 [t]).

Veronica Gambara, geb. zu Breſcia im J. 1485, glänzte als Dichterin wie Vittoria Colonna, wenn gleich ihre Lebensgeſchichte weniger Intereſſe hat [u]). Auch ſie war aus einer der vornehmſten Familien. Gibert, Herr oder Dynaſt von Correggio, wählte ſie zu ſeiner Gattinn. Sie lebte in den erſten Zirkeln der Großen und wurde von Dichtern und Gelehrten als Gönnerin verehrt. Auch Kaiſer Carl V. bewies ihr eine auszeichnende Achtung. Sie ſtarb im Jahr 1550. Ihre Verſe haben meiſt einen religiös philoſophirenden Ton, keinen Zug von Uebertreibung, und einen ſehr gefälligen Rhythmus [x]).

Zwei

t) Die Gedichte der Vittoria Colonna ſind mit einer neuen Lebensbeſchreibung dieſer merkwürdigen Frau herausgegeben von Giambattiſta Rota, Bergamo, 1760.

u) Eine vollſtändige Ausgabe ihrer Gedichte und Briefe, zugleich mit ihrer Lebensbeſchreibung, iſt die von Zamboni, Breſcia, 1759.

x) Z. B.

Nella ſecreta e più profonda parte
Del cor, là dove in ſchiera armati ſtanno
I penſieri e i deſiri, e guerra fanno
Si rea, che la ragion ſpeſſo ſi parte.
L'uomo interno ragiona, ed uſa ogni arte
Per rivocarla e farle noto il danno;
Ma dietro all' altro eſterno i ſenſi vanno,
Sens' al ſpirto di lor punto far parte.

 Di

Zwei Sappho's dieſes Zeitalters, nicht dem Genie, aber doch dem Beſtreben nach, waren Tullia Arragona und Gaſpara Stampa. Jene ſtand mit ihrer Liebe zu dem Idyllenſänger und Kritiker Girolamo Muzio nicht eben im Rufe der beſten Sitten. Die Tugend der Gaſpara Stampa iſt von dem Gerüchte, ſo weit es ſich erhalten hat, weniger angefeindet. Aber ſo viel Wahrheit in Proſe auch den Sonetten, in denen ſie über die Trennung von ihrem Collaltino de Conti klagt, zum Grunde liegen mag; viel Poeſie zeigt ſich nicht in dieſen Sonetten [y]).

Ueber andre weniger berühmte Verfaſſerinnen von Sonetten und ähnlichen Gedichten, z. B. über die Lionora Falletta, Claudia della Rovere, Lucia Bertana, u. ſ. w. geben die italieniſchen Litteratoren hinlängliche Auskunft. Die gelehrte Tarquinia Molza, eine Enkelin des Franceſco Maria Molza, von der ſich unter mehreren lateiniſchen Verſen und einer italieniſchen Ueberſetzung einiger Dialogen des Plato auch ein Paar Sonette erhalten haben, lebte etwas ſpäter [z]).

Bei der unbeſchreiblichen Betriebſamkeit, mit der damals in Italien Alles, was nur reimen konnte,

nach

Di carne ſono, e pero infermi e gravi
 Capir non ponno i belli alti concetti,
 Che manda il ſpirto a chi di ſpirto vive.
Guida dunque Signor, pria che s'aggravi
 D'error più l'alma, alle ſacrate rive
 I miei ſenza il tuo aiuto iniqui affetti.

y) Man findet einige davon auch in den Sammlungen, z. B. den *Rime oneſte* de' migliori Poeti Italiani. Bergamo, 1750.

z) Die Schriften der Tarquinia Molza ſind der oben (Anmerk. c. S. 140.) angeführten Ausgabe der Gedichte des Franceſco Maria Molza angehängt.

nach ſeinen beſten Kräften die Poeſie der Liebe in Sonetten cultivirte und modiſicirte, mußte denen, die zur Abwechſelung auch etwas Neues in dieſer Reimform ſagen wollten, jede Veranlaſſung dazu willkommen ſeyn. Faſt alle Gelegenheitsgedichte wurden nun auch Sonette. In Sonetten gab man Räthſel auf, die in Sonetten beantwortet wurden. Antworten auch auf Sonette, die keine Fragen enthielten, kamen immer mehr in die Mode, beſonders unter den ſententiöſeren und unter den witzelnden Dichtern und Reimern. Der ſogenannten *Propoſte* und *Riſpoſte* ließen ſich allein anſehnliche Bände voll ſammeln. Und da man am Ende Alles, was ſich nur irgend in vierzehn Reimzeilen ſagen laſſen wollte, ohne Rückſicht auf Verſchiedenheit weder des Stoffs, noch der Ordnung der Gedanken, noch des poetiſchen Tons, in Sonette faßte, ſo ging der äſthetiſche Charakter des Sonetts, nach den Muſtern, die Petrarch gegeben hatte, ſo gut wie verloren, und das Sonett wurde wieder, was es vor Petrarch geweſen war, eine für alle möglichen Einfälle brauchbare Reimform. Man unterſchied deßwegen auch bald von den Sonetten in der Manier Petrarch's (Sonetti Petrarcheſchi) außer den ſatyriſchen und burlesken, die immer einen andern Ton gehabt hatten, die Schäferſonette (Sonetti boſcherecci); die dithyrambiſchen, die aber am wenigſten gelingen wollten [a]); polyphemiſche Sonette (Sonetti

a) Eins z. B. von Claudio Tolommei, fängt an:

Non mi far, o Vulcan, di queſto argento
Scolpiti in vaga ſchiera uomini ed arme;

 Fam-

netti Poliſemici), ſo betitelt nach dem Cyklopen Polyphem, deſſen halb burleſke Liebesklagen nach dem Theokrit eine Menge Nachahmungen veranlaßten; Schifferſonette (Sonetti maritimi), in denen ſich alle Gedanken und Bilder um Gegenſtände der Furcht und Hoffnung eines Seefahrers drehten; und endlich auch geiſtliche Sonette (Sonetti ſpirituali). Unter den Schifferſonetten ſind einige ſehr vorzügliche von dem berüchtigten Niccolò Franco, deſſen Leben und ehrloſes Ende zur Geſchichte der ſatyriſchen Poeſie dieſes Zeitalters gehört [b]). Die beſten geiſtlichen Sonette ſind die von Gabriello Fiamma, einem Biſchof von Chioggia, den das Beiſpiel der Vittoria Colonna zu dieſer Art von Poeſie ermuntert hatte [c]).

Eine

Fammene una gran tazza, ove bagnarmi
Poſſa i denti, la lingua, i labbri e'l mento; etc.

b) Die Schifferſonette des Franco haben etwas von antikem Styl, das zu dieſer Art von Erfindungen nicht übel paßt, z. B. im folgenden:

Perchè agli ſcogli di sì ria tempeſta
Più non ſenta fiaccar l'inteſta abete;
E ſia dè venti omai per l'onde quete
Spenta la rabbia, che a' miei danni è preſta:
Queſt' agna bianca, o voi Zefiri, e queſta
Nera, o Fortuna, a voſtr' onor vedete
Cader del ferro mio, qua dove avete
Stanca in lungo gridar l'anima meſta.
Cotai voti ad empir il ſuo viaggio
Cloanto accompagnava per conforto
Dello ſmarrito omai ſtanco coraggio.
Quando per l'onde sbigottito e ſmorto
Vide da lunge un novo illuſtre raggio,
Lucido ſegno di vedere il porto.

c) Z. B.

Quand' io penſo al fuggir ratto dell' ore,

E

Eine claſſiſche Auswahl aus der Menge von Sonetten, die ſchon damals kaum zu überſehen waren, hätte etwas beitragen können, den Geſchmack der Nation in dem, was lyriſche und elegiſche Schönheit iſt, zu fixiren und der meiſt weſenloſen Reimerei ein Ende zu machen, die ſich wie ein ſeichter Strom von dieſer Zeit bis in das folgende Jahrhundert hinzieht. Aber wer hätte damals eine ſolche Sammlung veranſtalten können [d])? Eine verdienſtliche Bemühung war es indeſſen, daß man die älteren Gedichte dieſer Art zu ſammeln anfing, deren manches bei allem Mangel an philologiſcher Politur mehr poetiſchen Kern enthält, als die berühmteren Sonette einiger gelehr-
ten

E veggio mentre parlo il volto e'l pelo,
Sparſo di morte l'un, l'altro di gelo
Cangiar l'uſato ſuo vago colore:
Mi fermo, e pien d'orror prego il mio core,
Che di ſe ſteſſo abbia pietate e zelo,
E non voglia ſmarrir la via del cielo
Fra le vane ſperanze e'l vano timore.
Vedi, gli dico, che a' tuoi danni aſpira
La morte, che ſen viene a gran giornate,
E che fugge il piacer, qual nebbia al vento:
Drizza a quel ſegno de' penſier la mira,
Ove mal grado dell' ingorda etate,
Potrai ſempre con Dio viver contento.

d) Eine wirklich claſſiſche Auswahl italieniſcher Sonette möchte wohl, auch nach der bekannten Sammlung von Antonini (Rime de' più illuſtri poeti Italiani, Parigi, 1732, 2 Voll. in 8.), noch ein nützliches Unternehmen ſeyn. Antonini hat manches gar zu nichtige Dingchen eines Platzes gewürdigt, und manches treffliche Stück nicht aufgenommen, das man z. B. im erſten Bande der *Rime oneſte* — ad uſo delle ſcuole, (Bergamo, 1750) findet. Eine andre italieniſche Sammlung von Sonetten und Canzonen unter dem Titel *Rime ſcelte dopo il Petraria*, Bergamo, 1757, iſt noch dürftiger.

ten und proſaiſch beredten Männer des ſechzehnten Jahrhunderts, z. B. des Bernardo Taſſo und Varchi [e]).

Petrarchiſche Canzonen ſcheinen unter den Petrarchiſten aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts und ihren Verehrern bei weitem nicht ſo beliebt, wie die Sonette, geweſen zu ſeyn. Man findet ihrer, im Verhältniſſe zu dieſen, nur wenige. Die Stelle der Canzonen nahmen die Stanzen ein, eine Art halb lyriſcher, halb beſchreibender Gedichte, in denen die Phantaſie vor keiner Grenze ſtill zu ſtehen brauchte, und die deßwegen für das italieniſche Nationalbedürfniß der lieblichen Geſchwäßigkeit recht eigentlich erfunden zu ſeyn ſchien. Lorenz von Medici und Girolamo Benivieni hatten in ihren Stanzen dieſen Ton angegeben [f]). In ihre Fußtapfen traten Bembo, Alamanni, Bernardo Taſſo, Lodovico Martelli, Molza, Tanſillo, Ercole Bentivoglio, Vendramini, Tolommei, Angelo di Coſtanzo, Terminio und Andre, die alle, wegen ihrer Sonette, zu den Petrarchiſten gezählt werden. Phantaſieen der Liebe füllen die meiſten dieſer Stanzen; aber man ſchränkte ſich darauf nicht ein; man machte aus den Stanzen, wie aus den Sonetten, alles Mögliche. Ein didaktiſch-lyriſches Gedicht dieſer Art iſt das Lob der Frauen (in lode delle Donne) von Lodovico Martelli von Florenz. Er war der berühmteſte unter ſeinen Brüdern und

e) Der Rime di diverſi autori antichi Toſcani, die zu Florenz 1527 geſammelt herauskamen, iſt ſchon oben in dieſer Geſchichte Band I. S. 56 in der Anmerkung gedacht worden.

f) Vergl. Band I. S. 257 und 341.

und Vettern, deren Namen und Verſe ſich auch erhalten haben. Sein Frauenlob iſt ungefähr eben ſo unterthänig und ausführlich, als abgeſchmackt [g]). Wahre, wenn gleich nicht muſterhafte Poeſie iſt in den Stanzen von Molza und Angelo di Coſtanzo. Auf noch einen höheren Rang dürfen die von Tanſillo Anſpruch machen. Luigi Tanſillo, aus dem Neapolitaniſchen, machte ſich zuerſt durch ein ärgerliches Gedicht, der Winzer (il Vendemmiatore) bekannt. Dafür wurde ſein Name auf Befehl des Pabſtes Paul III. in den Catalog verbotener Bücher eingetragen. Seine Sünden abzubüßen, ſchrieb er eine geiſtliche Epopöe in Stanzen, die Thränen des heil. Petrus (Lacrime di San Pietro), in denen er aber ſeine Reue nicht ausweinen konnte, weil er ſtarb, ehe das Gedicht vollendet war. Was zwiſchen dieſen Extremen ſeiner Phantaſie

g) Man muß einmal auch ſo Etwas zur Probe ausleſen, um von jeder Art von Stanzen, die Ludovico Dolce in ſeine Sammlung aufgenommen hat, einen beſtimmten Begriff zu geben. Das lange Frauenlob von Martelli fängt an:

Leggiadre Donne, in cui s'annida Amore,
A cui s'inchina ogn' anima gentile,
Donne, ſeme tra noi d'alto valore
Eſilio, e morte d'ogni coſa vile,
Donne che ſete al ſecol noſtro honore,
Et ne i begliochi havete eterno Aprile:
Deh pregate devote il noſtro Sole,
Ch'aſcolti oggi con voi le mie parole.
Il Sol voſtro è Madonna, e donna a voi,
Quanto 'l Sol toglie il giorno a l'altre ſtelle,
Perche mercè dei ſanti raggi ſuoi
Parete al mondo aſſai piu chiare, e belle.
Piace al gran Re de l Ciel, che qui tra noi
Di coſtei piu che d'altra ſi favelle:
Ne queſto a ſdegno haver Donne devete,
Che d'un pegno di Dio men belle ſete.

taſie liegt, macht ihm die meiſte Ehre. War gleich ſein Erfindungsgeiſt beſchränkt, ſo hat doch ſeine Manier eine ſo üppig liebliche Leichtigkeit, und ſeine Beſchreibungen beſonders ſind ſo voll poetiſcher Reize, daß ſelbſt ſeine Redſeligkeit nicht ermüdet [h]). Alle dieſe Stan-

h) In einem Gedicht an den Vicekönig von Neapel, Don Pedro de Toledo, führt er die Nymphe eines ſchönen Gartens redend ein, um den Vicekönig zur Rückkehr nach dieſem Garten zu ermuntern. Man kann nichts Einladenderes leſen. In den erſten der fünf Stanzen, die hier zur Probe dienen mögen, iſt von den Statüen die Rede, die ein Baſſin in dieſem Garten verſchönern.

Siedonſi quei tre Dii, le ſpalle volti
Alle donne, che ſtanno intorno al trunco;
E per mirar bramoſi i lor bei volti
Pieganſi in dietro, e innarcan come giunco:
Ciaſcun, acciòch' egli a ragion ſi volti,
Su'l collo una urna tien col braccio adunco,
E l' altro addrizza, acciò che un ſcudo tegna,
Ove del mio Pompeo ſplende l'inſegna.

Nelle tre urne, o'han quei tre ſu' i colli
Entran l'acque, che verſan le tre Dive
Dalle tre corna, e par che mai ſatolli
Non ſian d' accor quell' acque chiare, e vive.
Speſſa adivien, che alcun di lor s'immolli,
Qualor l'acqua, che ſcherza l'urna ſchive:
Et hor ſu'l petto, hor sù capei ſi laſcia;
I quai ciaſcun d'una ghirlanda faſcia.

E ſparſo il ricco marmore di mille
Sottili minutiſſime ſcolture,
Che foran malagevoli imprimille
In molle cera, non che in pietre dure.
Moſtrò Giovan da Nola, che ſcolpille,
Grande arte nelle picciole figure;
Giovan da Nola, al cui ſcarpello invidia
Avrian vivendo Praſſitele, e Fidia,

Tra i marmi aſſiſo il mio Tanſillo, e i mirti,
Su'i ſeggi, ove ſeduti eran la ſera
Di belle Donne, e di leggiadri ſpirti

Che

Stanzen und andere fanden ſchon damals einen Sammler an dem fleiſſigen Lodovico Dolce[i]).

Außer den Sonetten, Canzonen und Stanzen konnte noch keine Art von lyriſcher Poeſie in Italien aufkommen. Selbſt die leichten Liedchen, die man *Barzelette*, *Frottole* u. ſ. w. nannte [k]), verſchwanden wieder in der feineren Welt. An etwas der antiken Ode Aehnliches wurde gar nicht gedacht.

* * *

Nächſt der Sonettenpoeſie wurde in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts in Italien keine von ſo viel unberufenen Verſificatoren verarbeitet, als die epiſche. Arioſt's raſender Roland zog wie ein Comet einen Schweif von romantiſch ſeyn ſollenden Epopöen nach ſich. Einige Freunde der romantiſchen Poeſie, denen der Styl Arioſt's zu trocken war, ſuch-

Che vi furo à diporto una gran ſchiera;
Lung'ora verſo il Ciel tenne gli occhi irti;
Quaſi accuſando la ſua ſtella fiera;
Indi con tuon conforme à duro ſtratio,
Cantò le pene ſue per lungo ſpatio.
Cantò sì dolcemente le ſue pene
Che un' aſpide à ſentir deſto ſi fora;
E mentre gli arbor miei, l'onde, e l'arene
Prega, che vedan come amando ei mora;
Le fronde, che di lagrime eran piene,
Per la rugiada che cadeva allhora,
Cominciando à ſchiararſi l'aer cieco,
Parea, che di pietà piangeſſer ſeco.

i) Stanze di diverſi illuſtri poeti, raccolte da M. *Lodovico Dolce*, Venez. 1569. 3 Voll.

k) Vergl. I. Band. S. 325.

ſuchten, wie Berni, etwas Luſtigeres zu erfinden. Den romantiſchen Geſchmack nach antiken Muſtern und nach der Poetik des Ariſtoteles zu verbeſſern, ließen ſich Andre angelegen ſeyn. Noch Andre, denen auch dieſe Art von ernſthafterem Epos zu weltlich war, brachten bibliſche Geſchichten und Heiligenlegenden in Stanzen. Die Specialgeſchichte dieſer epiſchen Arbeiten beweiſet zugleich, wie kurzſichtig damals die italieniſche Kritik war, und wie viel glücklicher der äſthetiſche Tact der Nation die Sache des Genies unterſtützte.

Die epiſchen Werke Triſſin's, Alamanni's und Berni's ſind in dieſer Geſchichte ſchon angezeigt worden. An die beiden erſten ſchließt ſich als Muſter einer correcten Diction zunächſt der Amadis (*L'Amadigi*) des Bernardo Taſſo. Auch dieſer gebildete und thätige Mann mußte oben ſchon unter den Sonettenſängern im Vorbeigehen genannt werden. Einige Notizen von ſeinem Leben mögen hier einen Platz finden, wenn gleich ſein Dichterruhm überhaupt etwas zweideutig, und nur das Verdienſt, das er ſich um die proſaiſche Litteratur ſeiner Nation erworben hat, entſchieden iſt.

Bernardo Taſſo, von adlicher Familie, geboren im Jahr 1493 zu Bergamo, war im ganzen Laufe ſeines reiferen Alters mit gleicher Thätigkeit Schriftſteller und Staatsmann. Als Secretär des päbſtlichen Generals Guido Rangona war er gegenwärtig in der blutigen Schlacht bei Pavia. Bald nachher würde er zu geheimen Negotiationen in Dienſten des Pabſtes nach Frankreich geſchickt. Nach dem Ende des Krieges fand er eine vor-

vorzüglich günſtige Aufnahme am Hofe zu Ferrara. Noch ein Mal ertrug er, ohne Soldat zu ſeyn, mit militäriſcher Standhaftigkeit die Beſchwerden des Krieges. Er machte, als Secretär des Fürſten Sanſeverino von Salerno, den berühmten Feldzug des Kaiſer Carls V. gegen den Dey Barbaroſſa von Tunis mit. In Salerno ließ er ſich darauf häuslich nieder. Mit ſeinem Fürſten traf ihn die Ungnade des Kaiſers. Er ſuchte und fand nun bald hier, bald da, ein ehrenvolles Unterkommen. Als Gouverneur von Oſtiglia im Mantuaniſchen ſtarb er im J. 1569 [l]). Faſt unbegreiflich iſt es, wie er bei dieſem unruhigen Leben mit ſo vielen ſchriftſtelleriſchen Arbeiten, beſonders mit ſeinem Amadis zu Ende kommen konnte. Denn dieſer Amadis iſt das längſte aller epiſchen Werke in der italieniſchen Litteratur. Es beſteht aus nicht weniger als hundert Geſängen, die zuſammen über ſieben tauſend Stanzen betragen; und alle dieſe Stanzen ſind nicht nur nicht ohne Fleiß gearbeitet; ſie haben ſogar die Form, in der ſie durch den Druck bekannt geworden ſind, großen Theils erſt durch eine mühſame Umarbeitung erhalten, zu der ſich ihr Verfaſſer auf ausdrückliches Verlangen ſeines Fürſten bequemen mußte [m]). Schon war er weit in dem Unternehmen vorgerückt, aufgefordert von Fürſten und Herren, den Ritterroman Amadis von Gallien, an dem

l) Mehr pſychologiſches Intereſſe, als dieſe biographiſchen Notizen, die man bei Tiraboſchi und andern Litteratoren findet, haben die Particularien in den Briefen des Bernardo Taſſo.

m) Der Abbate Seraſſi hat vor ſeiner Ausgabe des Amadis des Bernardo Taſſo (*L'Amadigi di Bernardo Taſſo;* Bergamo, 1755, 4 Voll. in 8.) die Geſchichte dieſes Gedichts ausführlich erzählt.

dem man ſich damals in Frankreich und Spanien nicht müde las, zu einem Heldengedichte umzuformen. Aber dieſes Heldengedicht ſollte zugleich ein regelmäßiges Werk nach den Vorſchriften des Ariſtoteles werden. Zehn Geſänge vollendete er nach ſeinem Bedünken in der einzig muſterhaften Manier der Alten. Einen Geſang nach dem andern las er am Hofe ſeines Fürſten zu Salerno vor. Aber mit Schmerz mußte er ſehen, wie ſich mit jedem Geſange die Zahl ſeiner Zuhörer verminderte, bis endlich alle ausblieben. Selbſt ſeine Freunde riethen ihm nun, den romantiſchen Styl, die Freude ſeines Zeitalters, nicht länger zu verſchmähen. Der Fürſt that zuletzt einen Machtſpruch. Und Bernardo Taſſo fing auf fürſtlichen Befehl ſein Werk mehr nach dem Sinne des italieniſchen Publicums noch ein Mal an, und ruhte nicht eher, bis die runde Zahl von hundert Geſängen voll war. Um doch wenigſtens jetzt des Werths ſeiner Arbeit gewiß zu ſeyn, nahm er nun noch die Zurechtweiſungen ſo vieler Rathgeber an, daß er noch Vieles wegſtrich, hinzuſetzte und umformte, bis er endlich fertig wurde. Der Lohn ſeines Fleißes war der Beifall einer Partei, die von der epiſchen Poeſie ungefähr dieſelben Begriffe hatte, als er. Das Publicum ſchwieg, bezeigte aber wenig Luſt, den viel empfohlnen Amadis mit dem raſenden Roland, der ſich ſelbſt empfahl, in eine Linie zu ſtellen [n]). Und ohne

n) Ueber Arioſt's Roland ſtellte damals dieſen Amadis im ganzen kritiſchen Ernſte der Sammler und alles Mögliche in Verſen und Proſe verſuchende Lodovico Dolce. In der Vorrede zur alten Ausgabe des Amadis von 1560 rühmt er die hohe Schönheit dieſes Gedichts in allen hergebrachten Phraſen der damaligen Kritik,

ohne Bernardo Taſſo's litterariſches Verdienſt auf Koſten des guten Geſchmacks willkürlich zu ſteigern, iſt es auch nicht wohl möglich, ſeinen Amadis für mehr als einen verſificirten Ritterroman zu halten; mögen der Erfindungen, die er ſeinem ſpaniſchen oder franzöſiſchen Vorbilde hinzufügte, und der Veränderungen, die er mit der Fabel des Ganzen vornahm, auch noch ſo viele ſeyn. Nur hier und da aus einigen Beſchreibungen ſpricht in dieſer langen Erzählung etwas vom Geiſte der wahren Poeſie den unbefangenen Leſer an. So correct und gefeilt auch Sprache und Vers ſind, ſo zum Einſchläfern monoton, gedehnt und kalt proſaiſch iſt die Darſtellung. Nicht leicht wird in unſern Tagen, etwa einen oder andern italieniſchen Litterator oder Mährchenliebhaber ausgenommen, Jemand Geduld genug haben, um der correcten Sprache willen den Ritter Amadis und ſeine Prinzeſſin Oriana von beider Geburt bis in's Ehebett auf dem langen Wege ſeiner Abenteuer und ihrer excentriſchen Jungfräulichkeit hundert Geſänge hindurch zu begleiten. Was Einige in der Manier Bernardo's für erhaben erklärt haben, iſt ein erkünſtelter Enthuſiasmus, der keine freie Seele mit fortreiſſen kann. Es eröffnet ſchon keine poetiſche Ausſicht, wenn ſich ein Heldengedicht mit dem Wunſche des Dichters anfängt, die Thaten und Leiden eines Ritters und einer Dame in "einem ſo ſonoren Styl zu beſingen, daß es der

tik, und ſchließt ſeine Lobrede mit den Worten: In fine tutto quello, che da *perfetti giudizj* (z. B. dem ſeinigen) ſi può forſe nel Arioſto deſiderare, con molta facilità ha egli (ſc. Taſſo) *adempiuto in queſta opera*. Und eben ſo ſprach Speroni der Kritiker, Philoſoph und Rhetor.

der Ebro, der Hydaſpes, und Battro und Tile (ſoll Bactra und Thule ſeyn) höre" [o]). Nach dieſem Anfange und der Zueignung an Philipp II., damals Erbprinzen von Spanien, werden wir wie in einem Geſchichtbuche mit dem königlichen Hauſe Liſuart's von England, des Vaters der ſchönen Oriana, bekannt gemacht [p]). Nun erſt landet dieſer Liſuart, bei ſeiner Rückkehr aus Dänemark, in Schottland. Mit dieſer Landung fängt die Erzählung einer Reihe von Abenteuern an, die alle ſo wunderbar ſind, daß man bald auf gar kein Wunder mehr achtet. Die Beſchreibungen und Vergleichungen, an denen in dieſer Erzählung allerdings kein Mangel iſt, hat man beſonders gelobt. Es fehlt ihnen auch nicht an Wahrheit;

o) Nicht einmal ein matter Wiederhall von Arioſt's: *Le donne, i cavalier* etc. iſt die erſte Stanze in dieſem Amadis:

L'eccelſe impreſe, e gli amoroſi affanni
Del Prencipe Amadigi, e d'Oriana,
Il cui valor dopo tanti e tant' anni
Ammira e'nchina ancor l'Auſtro e la Tana,
E d'altri Cavalier, ch' illuſtri inganni
Fecero al tempo, e la ſua rabbia vana,
Cantar vorrei con sì ſonoro ſtile,
Che l'udiſſe Ebro, Idaſpe, e Battro, e Tile.

p) Das ängſtliche Streben nach poetiſcher Würde des Ausdrucks in Ermangelung poetiſcher Gedanken ſpringt hier ſchon in's Auge:

Nel ſecol priſco, in quella bella etate,
Ch'era d'ogni virtute il mondo adorno,
E i Cavalier d'eccelſa, alta bontate
Caſtigando i malvagi ivano intorno,
Reggeva di Brittannia l'onorate
Rive un Re ſaggio, d'alte laudi adorno,
Il qual per tempo, e ſenz' alcuno erede
Laſciando il mondo al Ciel rivolſe il piede.

heit; nur an poetiſchen Reizen [q]). Und ſelbſt da, wo Bernardo's Muſe den ſtärkſten Anlauf nimmt, z. B. in der lyriſchen Ekſtaſe, in der er die Schönheit der Prinzeſſin Oriana beſchreiben will, vernehmen wir doch nicht viel mehr als wohlbekannte Gedanken und Phraſen [r]).

Ver-

q) Folgende möchten wohl zu den beſten unter vielen gehören:

E come ardito e giovane torello,
Ch'abbia più volte vinto il ſuo rivale,
E coronato ſia dal paſtorello,
Se poſcia un toro più grande l'aſſale,
E gli toglie la palma in guiſa, ch'ello
Ne perda la giovenca, da mortale
Dolor conquiſo, l'erbe abbandonando,
Se ne va per le ſelve alto mugghiando;
Tal lo ſpecchio perduto, e la corona,
E l'amato ſuo ſcudo, anzi 'l ſuo core,
Siccome il ſuo deſtin fiero le ſprona,
Laſcia il campo Alidoro al vincitore;
E'l ponte meſto e doglioſo abbandona
Piagato, inerme, e con tanto dolore,
Che piange e grida forte, alto ſoſpira,
Chiama la morte, e con ſeco s'adira.
Cant. VIII.

r) La cui rara beltà ſaria ſoggetto
Di *più purgati* e più famoſi *inchioſtri*;
Perchè di farla tal preſe diletto
L'alto Fattor degli ſtellanti chioſtri:
Nè 'l gran Pittor di Grecia avrebbe eletto,
Perdonatemi voi de tempi noſtri
Donne belle e leggiadre, unqu' altra idea
Per pinger l'amoroſa Citerea.
Fioriro al naſcer tuo Vergine bella
I Britannici campi, e i colli altieri:
E '*l mar di perle e queſta parte e quella*
Sparſe degli arenoſi ſuoi ſentieri:
Apparve in Cielo ogni benigna ſtella,

Bernardo Taſſo war durch die Verſificirung der hundert Geſänge ſeines Amadis ſo wenig ermüdet, daß er noch ein ähnliches Werk unter dem Titel Floridant (il Floridante), einen Nachtrag zum Amadis, ausarbeitete. Die acht erſten Geſänge ſollen faſt unverändert aus dem alten Ritterroman Amadis in italieniſche Verſe übertragen, die übrigen eilf aber von Bernardo's eigner Erfindung ſeyn *).

Die bekannteſten unter den epiſchen Verſuchen, deren Verfaſſer mit Arioſt in ſeiner eignen Manier wetteifern wollten, ſind: Der Tod Roger's (La morte di Ruggiero) von Giambatiſta Peſcatore; der hochmüthige Aſtolf (Aſtolfo borioſo) von Marco Guazzo; eine Fortſetzung des raſenden Roland, nebſt Roger's Tode (Continuazione del Orlando furioſo, colla morte di Ruggiero) von Sigismondo Paolucci; die verliebte Angelika (Angelica inamorata) vom Grafen Vicenzo Bruſantini von Ferrara; eine unvollendete Marfiſe (i tre primi canti di Marfiſa) von Peter dem Aretiner; die erſten Thaten Roland's (Le prime impreſe del Conte Orlando) von Lodovico Dolce, und noch ein Paar ähnliche Arbeiten von demſelben Verfaſſer. Die Fortſetzung dieſer Liſte von Reimwerken, die arioſtiſche Ritterepopöen

E *fuggir i pianeti* empi e ſeveri:
E 'l mondo pien di gioia e d'allegrezza
Arriſe all' alma tua rara bellezza.

s) Torquato Taſſo gab den Floridant ſeines Vaters nach deſſen Tode heraus, und urtheilte darüber ſo, wie es einem Sohne ziemt. Die Kritik muß dergleichen Urtheile ehren, und übrigens ihren Weg gehen.

pöen ſeyn ſollten, liefern die italieniſchen Litteratoren [t]). Die allgemeine Geſchichte der Poeſie kennt weiter kein Beiſpiel von einem ſolchen Gedränge um den Kranz der epiſchen Poeſie, und noch dazu meiſt nach Erfindungen, die alle an Einem Faden fortlaufen.

Früher noch als Arioſt's Roland war der Philogyn (il Filogine) von Andrea Bojardi erſchienen. Man hat dieſen Bajardi wegen der Aehnlichkeit der Namen öfter mit dem Grafen Bajardo verwechſelt. Sein Philogyn oder Damenfreund ſoll großen Theils ſeine eigne Geſchichte enthalten.

Mythologiſche Epopöen ſollten ſeyn der Herkules (l'Ercole) von Giambattiſta Cinzio Giraldi, und eine Umarbeitung der Iliade ſowohl als der Aeneide (l'Achille e l'Enea) von Lodovico Dolce.

Unter den geiſtlichen Epopöen, an denen auch kein Mangel war, zeichnen ſich die Thränen des heil. Petrus von Luigi Tanſillo [u]) durch ſo viele Vorzüge aus, daß man die verkehrte Richtung, die dieſer unverkennbar dichteriſche Geiſt bald nach der einen, bald nach der entgegengeſetzten Seite nahm, zu den ungünſtigen Schickſalen zählen darf, die die ſonſt ſo glückliche Poeſie dieſes Zeitalters in Italien trafen. Dieſelbe Art von Poeſie, die in Tanſillo's Stan-

t) Quadrio, Creſcimbeni und Tiraboſchi haben im Ueberfluſſe zuſammengetragen, was die Liebhaber über dieſen Punkt befriedigen kann.

u) *Le lacrime di San Pietro, di Luigi Tanſillo* etc. Venez. 1738. in 4to iſt eine neue und elegante Ausgabe dieſes Gedichts. Angehängt ſind die übrigen nicht anſtößigen Gedichte von Tanſillo.

Stanzen, deren in dieſer Geſchichte ſchon gedacht iſt, üppig überſtrömt, erkennt man in ſeiner Buß- und Trauerepopöe, ſelbſt in ihren Feſſeln, wieder x). Wäre ſein Geiſt freier geweſen, ſo würde er ſeiner Beſchreibung der Leiden des von ſeinem Gewiſſen gefolterten Apoſtels vielleicht auch mehr epiſches Intereſſe gegeben haben. Aber er erzählt uns nur, wie Petrus, nachdem er ſeinen Lehrer verleugnet hatte, an ſich ſelbſt verzweifelnd von einem Orte zum andern irrt und nirgends Ruhe findet. Man kann indeſſen dieſes Gedicht als den erſten nicht unglücklichen Prolog zu einer Meſſiade anſehen; denn die Geſchichte der Leiden des Stifters des Chriſtenthums macht hier mit den Klagen des Petrus ein Ganzes.

In dieſe Periode fällt auch die Umarbeitung des echten Roland des Grafen Bojardo von Lodovi-
co

x) Welch eine Wahrheit und Wärme, und dabei welcher Rhythmus iſt nicht in folgenden beiden Stanzen!

Tennero il noſtro Re dentro il palagio
 Del principe crudel de' ſacerdoti
 La notte tutta, e ben par al malvagio
 Popol, che pigra oltr' all' uſato ruoti;
 Non che 'l vegghiar rincreſcagli, e 'l diſagio,
 Ma accioche toſto nel ſuo ſangue nuoti;
 E forſe il Sol guidò lento il ſuo carro,
 Per non veder la crudeltà, ch'io narro.
Dormon gli ſtanchi e miſeri mortali
 Dove gli pon lor buona ſorte, o ria,
 Le fatiche, i penſier, le noje, e i mali,
 Ciaſcun rilaſcia, e per qualch' ora obblia.
 Ripoſa il mondo tutto, e gli animali
 In terra, in aria, in mar, dove che ſia;
 E chi fe il mondo ha per riſtoro e ſonno
 Quanti martiri immaginar ſi ponno.

Canto XIV.

co Domenichi, und die Fortſetzung deſſelben von Niccolo' degli Agoſtini, einem Venezianer. Von beiden ſind auch mancherlei andre Verſe da; von Agoſtini unter andern ein hiſtoriſches Gedicht Die glücklichen Kriegsthaten (i ſucceſſi bellici), das nie Liebhaber gefunden zu haben ſcheint. Man darf auch nur die erſten Stanzen ſeiner Fortſetzung des Bojardo'ſchen Rolands leſen, um ſich zu verſichern, daß er kein Dichter war [y]). Indeſſen verſificirte er in Bojardo's Fußtapfen einen anſehnlichen Vorrath von Mährchen und Stanzen zuſammen. Domenichi würde mit ſeiner nichts weniger als ſchülerhaften Ausfeilung des Werks eines ſinnreichen Meiſters ohne Zweifel mehr Glück gemacht haben, wenn er nicht mit Arioſt zuſammengetroffen wäre. Sehr unrichtig wird ſein Roland von mehreren Litteratoren für durchaus ernſthaft, alſo nach der Sinnesart ſeines Zeitalters für unromans

y) Die verſificirte Proſe in dieſen beiden Anfangs-Stanzen lautet:

A tal opera ſeguir fui troppo tardo,
Penſando al caſo doloroſo e reo,
Del mio Conte Matteo Maria Boiardo.
Che fu nei tempi noſtri un nuovo Orfeo:
I' ſo che à par di lui vile, e codardo,
Sarebbe ogni famoſo Semideo,
E ſe mi voglio à tal impreſa porre,
Non ſo che dir s'egli non mi ſoccorre.

Perche audace io non ſono, e ardito tanto,
Che fiſar voglia al ſol miei debil lumi,
O vincer Febo qual Marſia col canto,
E mover ſelve, e fermar i fiumi,
Salir l'eccelſo Olimpo non mi vanto,
Eſſendo nato fra ſpelunche, e dumi,
In uno ſcuro boſco aſpro, e ſelvaggio
Dove non entra pur d'Appollo un raggio.

mantiſch erklärt. Domenichi's Manier iſt in den Grundzügen ganz und gar dieſelbe, die durch die Brüder Pulci in die Mode gebracht und von Arioſt veredelt wurde [z]). Aber eben darum, weil Arioſt dieſe Manier ſo genialiſch und geſchmackvoll veredelt hatte, daß es unmöglich war, ihn durch etwas Aehnliches zu übertreffen, zog das italieniſche Publicum Berni's luſtigeren Roland, der doch in ſeiner Art etwas Neues war, dem freilich feierlicheren des Domenichi vor.

Von den komiſchen Epopöen der italieniſchen Litteratur aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wird bei der Fortſetzung der Geſchichte der ſatyriſchen und burlesken Poeſie dieſer Periode weiter die Rede ſeyn.

* * *

Wenn

z) Man leſe z. B.

Or ſull' un piede, or ſull' altro ſi muta
Menando il capo, e non ritrova loco
Rinaldo, ch' ancor ch' ei ebbe veduta,
Divenne in faccia roſſo come un foco;
E Malagigi, che l' ha conoſciuto,
Dicea: *Pian, pian! Jo ti farò tal gioco*,
Ribalda incantatrice, che giammai
D'eſſer qui ſtata non ti vanterai.

Lib. I. cant. I.

Oder gar:

Orlando lui ferì *primieramente*
In quella, che gli uſcì fuor delle braccia.
— — — — — — —
Diceva il Saracin tra dente e dente:
A queſto modo la moſca ſi caccia;
A queſto modo al naſo ſi fà vento;
Ma ben ti pagarò, *s'io non mi pento.*

Lib. II. cant. VIII.

Wenn die Menge der Mitbewerber um den Preis der Kunſt das Genie in ihre Mitte ziehen könnte, müßte damals in Italien auch die dramatiſche Poeſie etwas ganz anders geworden ſeyn, als ſie wurde. Neue Schauſpiele drängten einander, wie neue Sonette und Epopöen. Die Fürſten, beſonders die Herzoge von Ferrara, thaten, was in ihrer Macht war, Dichter und Schauſpieler zum edelſten Wetteifer zu wecken. Aber das dramatiſche Genie, das in dieſer günſtigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müſſen, blieb aus. Kaum wollten ſich Schauſpieler finden, die neuen Stücke aufzuführen, ob man gleich damals in keiner lebenden Sprache beſſere hatte, als im Italieniſchen. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber-, als ein National-Theater.

Es iſt ſchwer, eine getreue, und doch für eine allgemeine Geſchichte der neueren Poeſie nicht viel zu ſpecielle Ueberſicht der vorzüglicheren unter den gedruckten Schauſpielen dieſes Zeitalters zu geben. Eine Fülle von Witz und guter Laune iſt in den Luſtſpielen zerſtreut; aber nicht eins von allen dieſen Werken iſt ein Meiſterwerk. Der kritiſche Geſchichtſchreiber, der jedem gern den rechten Platz anweiſen möchte, ſteht vor der Menge betroffen ſtill. Wohin er aufmerkſamer blickt, findet er doch nur bald mehr, bald weniger, zum Theil muſterhafte, zum Theil aber auch nur nicht ganz mislungene Scenen. Und wer kann ihm billigerweiſe die Geduldprobe anſinnen, ſich ſelbſt mit allem dem ermüdenden Mittelgut auch nur genauer bekannt zu machen? Doch zum Glück iſt ja an bibliographiſchen Nachweiſungen für Jeden, der

dieſen Theil der italieniſchen Litteratur erſchöpfen will, kein Mangel [a]).

Luſtſpiele erſchienen nicht nur weit mehr, als Trauerſpiele; das komiſche Theater übertraf auch bald das tragiſche in jeder Hinſicht. Aber es kam kein Luſtſpieldichter, deſſen Talente ſich gerade für dieſes Fach vorzüglich und nach dem Bedürfniß ſeines Zeitalters ganz entwickelt hätten; und ein herrſchender Geſchmack für das Edel-komiſche konnte überhaupt da nicht entſtehen, wo das große Publicum durch keine von den vielen gelehrten Comödien (comedie erudite), wie es ſie nannte, nach ſeinem Sinne befriedigt wurde [b]).

Unge-

a) Dem faſt unbegreiflichen Sammelfleiſſe der italieniſchen Litteratoren verdanken die Liebhaber des Vielen in der Litteratur unter andern das von Lione Alacci um die Mitte des ſiebzehnten J. H. angelegte und nachher immer erweiterte Verzeichniß aller italieniſchen Schauſpiele und Dramen unter dem unſchicklichen Titel: *Dramaturgia di Lione Allacci.* Nach Tauſenden muß man die in dieſem Verzeichniß aufgehäuften Theaterſtücke zählen. Riccoboni in ſeinen Réflexions ſur les théatres de l'Europe rechnet ungefähr 5000 heraus, die vom J. 1500 bis 1736 gedruckt ſind. In der Bibliothek des Apoſtolo Zeno, die die Dominikaner zu Venedig geerbt haben, ſoll ſich ein Vorrath von 4000 finden. — Sehr gute Nachweiſungen über die italieniſchen Luſtſpiele aus dem ſechzehnten Jahrhundert findet man bei Tiraboſchi, Storia etc. Tom. VII. part. III. S. 140 ꝛc.

b) Die meiſten dieſer Luſtſpiele ſind ſeit der erſten Hälfte des ſechzehnten J. H. nicht wieder gedruckt. Alle diejenigen aber, die die Akademie della Cruſca ihres philologiſchen Beifalls gewürdigt hat, ſtehen in der artigen Sammlung: Teatro comico Fiorentino. Firenz. 1765. 6 Bände.

Ungefähr um dieſelbe Zeit, als Arioſt, deſſen Luſtſpiele oben unter ſeinen übrigen Schriften angezeigt ſind, eine damals unerhörte Regelmäßigkeit und Eleganz in der Manier des Terenz auf das komiſche Theater brachte, zog auch die Calandra des Bernardo Dovizio oder Divizio von Bibiena, den der Pabſt Leo X. bis zur Cardinalswürde beförderte, als etwas Neues von ähnlicher Art die Aufmerkſamkeit des Volks und der Gelehrten auf ſich. Das Stück verdiente auch, für ſein Zeitalter, allgemein zu intereſſiren und zu gefallen. Dovizio war mit Arioſt faſt zugleich auf den Gedanken gekommen, ein Luſtſpiel in Proſe zu wagen, um durch dieſe einzige Abweichung von der Form der Luſtſpiele der Alten den Geſchmack ſeiner Zeitgenoſſen deſto leichter für den moderniſirten Styl des Plautus und Terenz in der Hauptſache zu gewinnen; und ſein Verſuch mislang wenigſtens nicht ganz. Die leichte und raſche Sprache des komiſchen Dialogs glückte ihm faſt noch beſſer, als ſeinem Mitbewerber Arioſt in deſſen erſten Luſtſpielen. Uebrigens hat dieſe Calandra wenig dramatiſchen Werth. Die Intrigue dreht ſich um Verkleidungen und Verwechſelungen eines Bruders und einer Schweſter, die wegen der Aehnlichkeit ihrer Geſichtsbildungen nicht zu unterſcheiden ſind; alſo noch einmal die Menächmen des Plautus in einer andern Form. Dieſes Thema ſchien damals alle komiſchen Reize in ſich zu faſſen. Die Charaktere in der Calandra ſind triviale Umriſſe, die aber leicht einem und andern Individuum angepaßt werden können; ein blind verliebter junger Herr; ſein pedantiſcher Hofmeiſter; ein ausſchweifendes Weib; daneben eine Courtiſane (hier noch ganz ehrlich *meretrice* genannt); dann ein Paar Knechte, die den Faden der Intrigue führen; und als der

der Narr, der von Allen betrogen wird, der Herr Calander, nach dem auch das Stück betitelt iſt, ein ſo ſtumpfer Pinſel von Ehemann, daß nicht viel Klugheit dazu gehörte, mit ſeiner unbeſchreiblichen Dummheit zu ſpielen [c]). Das ſind die Hauptrollen. So platte Späße, wie hier den Bedienten in den Mund gelegt werden, finden ſich in keinem Luſtſpiele Arioſt's [d]); auch nicht ſolche derben Unſauberkeiten; und dieſe ließ der ſinnreiche Mann, der Cardinal werden wollte, noch dazu ſogar eine Dame ſeines Stücks ohne Bedenken ausſprechen.

Zugleich

c) Im Prolog wird ſchon die Stockdummheit dieſes Calander voraus verkündigt. Calandro è detta (la commedia) da Calandro, il quale voi troverete ſi ſciocco, *che forſe difficil vi ſia di credere*, che Natura uomo ſi ſciocco creaſſe giammai.

d) Man leſe folgende Scene, in welcher Feſſenio, ein Bedienter, mit dem einfältigen Calander über das Küſſen witzelt:

Cal. Se io l'ho mai tutta, la mangierò.
Fes. Mangiare? ah ah Calandro, pietà di lei, le fiere l'altre fiere mangiano, non gli huomini le donne, eglié ben vero che la donna ſi beve, non ſi mangia.
Cal. Comeſi beve? *Fes.* Si beve, sì.
Cai. O in che modo? *Fes.* No lo ſai?
Cal. Non certo.
Fes. O gran peccato, che un tanto uomo non ſappi bere le donne. *Cal.* Deh inſegnami.
Fes. Dirotti, quando la baci, non la ſucci tu?
Cal. Si. *Fes.* E quando ſi beve, non ſi ſuccia?
Cal. Si.
Fes. Ben, allhora, che bacciando ſucci una donna, tu te la bevi.
Cal. Parmi che ſia coſi, madeſine: ma pure io non mi ho mai bevuto Fulvia mia, e pure bacciata l'ho mille volte.

Atto. I.

Zugleich mit der Calandra und den Luſtſpielen Arioſt's ſcheint man aber auf den fürſtlichen Theatern noch immer Guckkaſten-Stücke im gothiſchen Style der Virginia des Accolti [e]) und ähnlicher dramatiſchen Reimwerke nicht ungern geſehen zu haben; unter andern auch noch voll allegoriſcher und mythologiſcher Perſonen, der Fortuna, dem Amor, Merkur u. ſ. w., einige noch dazu ſchäferlich im Styl der romantiſch-gothiſchen Eklogen eines Tobaldeo und andrer Sonettenſänger [f]).

Aber in die Bahn, die Arioſt und der Cardinal von Bibiena gebrochen hatten, trat ein Mann, der als Luſtſpieldichter beiden hätte voreilen und der Moliere der Italiener werden können, wenn er nicht den ernſthafteren Ruhm vorgezogen hätte, der erſte Politiker und Geſchichtſchreiber ſeines Vaterlandes zu ſeyn. Niccolò Machiavelli war dieſer, zu Allem, was durch eine der ſeltenſten Vereinigungen von Verſtand, Witz und Geſchmack erreicht werden kann, fähige Geiſt. Einige Nachrichten von ſeinem Leben gehören ſchicklicher zur Geſchichte ſeiner politiſchen und hiſtoriſchen Werke. Davon im folgenden Capitel. Luſtſpiele ſind von ihm nur zwei bekannt, die Clytia (Clizia) und das Alrauntränkchen (La Mandragola) [g]); beide in Proſe; das erſte eine Nachahmung der

e) Vergl. I. B. S. 335.

f) In einem vor mir liegenden Bande alter Luſtſpiele aus der erſten Hälfte des ſechzehnten J. H. findet ſich z. B. eine Commedia della Fortuna; eine Commedia de' moti di Fortuna; eine Commedia dell' ingratitudine, alle in dieſem Styl, und verſificirt, meiſt in terze rime.

g) In dem Teatro comico Fiorentino (S. Anmerk. b) fehlen beide, weil die Accademia della Cruſca ihnen nicht

der Caſia des Plautus; das zweite ganz original, und ſo in jedem Sinne original, daß es einzig in ſeiner Art heißen kann. Auch aus der Clytia ſpricht der Geiſt des wahren Luſtſpiels in dem reinſten und leichteſten Dialog. Aber ſo durchaus komiſch in Erfindung und Ausführung, wie die Mandragola oder das Alrauntränkchen, und dabei ſo voll feiner Menſchenkenntniß und ſchneidender Satyre, iſt kein anderes Luſtſpiel in der italieniſchen Litteratur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieſes Stücks ſo unedel, daß es ſich deßwegen — denn unartige Reden kommen darinn nur wenige, und dieſe meiſt in lateiniſcher Sprache, vor — auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Kataſtrophe eben ſo überraſchend, wie ſie komiſch iſt, ſo gäbe es überhaupt kein muſterhafteres Luſtſpiel. Die Charaktere ſind mit der pikanteſten Wahrheit aus dem wirklichen Leben hervorgehoben. Selbſt die beiden weniger bedeutenden, die indeſſen der ganzen Compoſition die Haltung geben, ein reicher und einfältiger Ehemann in Florenz, und ein junger Herr, den nach der guten Frau des andern gelüſtet, werden intereſſant durch die Situationen, in die ſie ſich gegen einander verwickeln. Der Ehemann iſt ein Doctor Juris [h]), und der junge Herr, der eben von Paris nach Florenz zu

nicht die Ehre erzeigt hat, ſie in ihrem Wörterbuche zu citiren. Man hat aber von beiden Stücken zugleich mit einer Novelle Machiavells eine niedliche neue Ausgabe unter dem Titel: Due commedie e una Novella del Segretario Fiorentino. Trajetto. (Utrecht), 1733. Alles dieſes findet man auch im letzten Bande der Werke Machiavells, nach der ſchönen Ausgabe, Florenz, 1782. 6 Voll. in 4.

h) *Benche ſia dottore*, egli è il più ſemplice e'l più ſciocco uomo di Firenze, ſagt der junge Herr von ihm.

zu Hauſe gekommen iſt, giebt ſich für einen Doctor der Medicin aus, der ein Mittel gegen die Unfruchtbarkeit der ſchönen Frau des Juriſten mit aus Frankreich gebracht hat. Mit dieſen beiden Facultäts-Rollen theilt Machiavell in ſeinem Alrauntränkchen den erſten Streich aus. Aber der zweite und kräftigere trifft das Pfaffenthum. Ein Mönch, der im Ordenscoſtum, und zur Abwechſelung ein Mal ſogar in der lächerlichſten Verkleidung auftritt, wird durch Beſtechung gewonnen, die abenteuerlichſte Verführung einer rechtlichen Frau als ein gutes Werk zu fördern; und die jeſuitiſche Moral, mit der er ſich vor ſich ſelbſt rechtfertigt, in ihrer Abſcheulichkeit zu zeigen, war offenbar keine Nebenabſicht Machiavell's i). Und dieſes Stück wurde, wie die Litteratoren erzählen, vor dem Pabſt Leo X. aufgeführt. Kaum ſollte man glau-

i) Der Paraſit und falſche Hausfreund des betrogenen Ehemannes hat den glücklichen Einfall, die ſchändliche Betrügerei durch einen Pfaffen zu vollenden. Man kann eine Stelle aus dieſer Scene zugleich als Probe der komiſchen Manier Machiavells anſehen. Nicia iſt der Doctor und Eheherr; Callimaco der Liebhaber; Ligurio der Paraſit.

Nicia. Jo ſon contento, poiche tu dì, che Rè e Principi e Signori hanno tenuto queſto modo. Ma ſopre tutto, che non ſi ſapia, per amor degli Otto!
Callim. Chi volete voi che'l dica?
Nic. Una fatica ci reſta, e d'importanza.
Cal. Quale?
Nic. Farne contenta Mogliema, a che io non credo che la ſi diſponga mai.
Lig. Jo ho penſato il remedio.
Nic. Come?
Lig. Per via de'l Confeſſore.
Nic. Chi diſporrà il confeſſore?
Lig. Tu, io, i danari, la cattività noſtra, la loro.

glauben, daß eine ſo kühne Verſpottung des Pfaffenthums auf irgend einem Theater in Italien habe laut werden dürfen [k]).

Noch zwei der wichtigſten Köpfe ihres Jahrhunderts betraten denſelben einzig rechten Weg zu einem komiſchen Nationaltheater. Der eine war Peter der Aretiner; der andre Grazzini, genannt *il Laſca.* Sitten und Charaktere ihres Zeitalters, nicht griechiſche und römiſche nach dem Plautus und Terenz,

k) Eine Probe von der geiſtlichen Beredſamkeit des Paters, der die rechtliche Frau diſponirt, unter den lächerlichſten Verhältniſſen einem fremden Manne die Rechte des ihrigen mit deſſen Erlaubniß einzuräumen, mag folgende Stelle ſeyn:

Fra. Jo voglio tornare a quello che io diceva prima. Voi avete, quanto alla coſcienza, a pigliare queſta generalità, che dove è un Ben certo, e un Male incerto, non ſi debbe mai laſciare quel Bene per paura di quel Male. Quì è un Bene certo, che voi ingraviderete, acquiſterete un' anima a Meſſer Domenedio. Il Male incerto è, che colui che giacerà dope la pozione con voi, ſi muoja; ma e' ſi trova anche di quelli che non muojono. Ma perchè la coſa è dubbia, però è bene che Meſſer Nicia non incorra in quel pericolo. Quanto all' atto, che ſia peccato, queſto è una favola; perchè la volontà è quella che pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è diſpiacere al Marito; e voi gli compiacete; pigliarne piacere, e voi ne avete diſpiacere. Oltre di queſto, il fine ſi ha a riguardare in tutte le coſe. Il fine voſtro ſi è, riempire una ſedia in Paradiſo, contentare il Marito voſtro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendoſi di eſſere rimaſe ſole nel Mondo, uſarono col padre; e perchè la loro intenzione fu buona, non peccarono.

Atto. III.

Terenz, ein wenig grell, aber nach dem Leben, mahlen wollten Beide in ihren Luſtſpielen, durch die ſie aber nicht ſo berühmt wurden, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. Einige biographiſche Notizen über dieſe, noch in mancherlei Hinſicht übrigens ſehr verſchiedenen Koryphäen der ſatyriſchen Litteratur ihrer Zeit, mögen bis zur Fortſetzung der Geſchichte der ſatyriſchen und burlesken Poeſie in dieſem Buche ausgeſetzt ſeyn.

Was auch die billigſte, wie die ſtrengſte Kritik gegen den ehrloſen Misbrauch, den der Aretiner von ſeinen Talenten machte, mit vollem Rechte erinnern mag; als Luſtſpieldichter iſt er einer vom erſten Range unter den Autoren ſeiner Nation. Bis zum claſſiſchen Adel des komiſchen Styls brachte auch er freilich es nicht. Er wollte es ſo weit nicht bringen. Sein ſitten- und zügelloſer Geiſt überſprang gleich muthwillig die Schranken des Anſtandes und der dramatiſchen Kunſt. Rohe Poſſenreiſſerei galt ihm, wenn ſie kräftig ergötzte, ſo viel, als der feinſte Witz. Aber das Lächerliche und das Schlechte in allen Verhältniſſen des Lebens bemerkte niemand mit hellerem Auge, und zeichnete niemand natürlicher, als er. Meiſter ſeiner Sprache, und abgeſagter Feind aller Affectation und Prätenſion, ſtellt er die Charaktere, die er zeichnet, mit der komiſchen Wahrheit hin, die ſeiner geſchwinden Hand nicht entging. Aber er nahm ſich nicht die Zeit, mit ernſthaftem Fleiß an ſeinen Werken zu beſſern; denn es war ihm mit Nichts ein Ernſt, außer mit den Dukaten, die ihm ſeine feile Feder eintrug. Seine Luſtſpiele ſchrieb er, wie ſein Publicum ſie am liebſten hatte; alſo in Proſe. Die Leichtigkeit des

Dialogs in ſeinen Stücken iſt unverbeſſerlich; und an komiſchen Situationen iſt kein Mangel [1]).

Eines

1) In dem Teatro comico Fiorentino ſind auch des Aretiners Luſtſpiele übergangen, weil die Akademie della Cruſca ſie überging. Vier davon ſind zuſammengedruckt unter dem Titel: *Quattro commedie del divino Pietro Aretino.* Venez. 1588. 8. Die übrigen muß man einzeln aufſuchen. Als Probe des komiſch-dramatiſchen Styls des Aretiners mag hier eine burleske Schluß-Scene aus ſeinem Marſchall (il Mareſcalco) ſtehen. Dieſer arme Sünder von Marſchall hat, bei allem Widerwillen gegen den Eheſtand, aus Höflichkeit gegen ſeinen Fürſten ſich entſchloſſen, eine ihm beſtimmte Schöne zu heirathen, und als es zur Trauung kommt, findet ſich, daß die vermeinte Schöne männlichen Geſchlechts iſt. Der Geiſtliche, der das unnatürliche Paar zuſammenfügen ſoll, heißt durch das ganze Stück vorzugsweiſe der Pedant (il Pedante). Warum er ſo heißt, leuchtet aus ſeinen erſten Worten ein.

Ped. Spectabili viro Domino Mareſcalco, placet vobis, piace egli a voi, per voſtra ſpoſa, mogliere, donna, e conſorte Madonna.

Mareſc. Non vi ho io detto, che non poſſo, perchè io ſono aperto?

Rag. Ciancie, gli è chiuſiſſimo.

Con. O vuoi dir ſi, o vuoi, che io t'ammazzi?

Rag. Dite di ſi padrone!

Bal. Ahi ſignor conte.

Mareſc. Signor ſi, io la voglio, la mi piace, miſericordia.

Con. Parla forte.

Mar. La mi piace, io la voglio, miſericordia, ſignor ſi.

Cau. Te Deum laudamus.

Con. Baſciatevi nel metter lo anello.

Spoſa. Uh, uh.

Mareſc. Mai non vidi la più vergognoſa.

Cau. Parlatemi domani.

Con. Baſciala ſu!

Rag. Saſſata.

Mar.

Eines etwas edleren Geiſtes Kinder ſind die Luſtſpiele des Laſca [m]). Mit feſter Hand zeichnete auch er

Mar. La Lingua, au? io ſon concio per le feſte, martire la faccia Dio, che vergin no la potria farne Dio, ne la madre, oh cornetto io non ho potuto fuggire la tua triſta aria, pazienzia.
Gent. Ingrataccio.
Mar. Va, e fideti de ſignori, o, o, o, o.
Spo. Debbe eſſere il beſtiale huomo.
Mar. Jo vo pur veder, che ſpeſa io ho fatta al mio diſpetto.
Ped. Diſpitto diſſe il Petrarca.
Mar. State ſalda, ſtate ferma, fatevi in qua, più, più, o ſta molto bene.
Spo. Ah, ah, ah!
Mar. O caſtrone, o bue, ó bufalo, o ſcempio, che io ſono, egli è Carlo paggio, ah, ah, ah.
Con. Come diavolo, Carlo!
Cau. Laſcia ci vedere, egli è Carlo per Dio, ah, ah, ah.
Con. Adunque noi ci ſiamo ſtati?
Cau. Stati ci ſiamo, ah, ah, ah.
Amb. Oraſi, che ci poſſiamo chiamare babbioni Mantovani, ah, ah, ah.
Phe. Che cento novelle, ah, ah, ah.
Ped. E maſculo? In fine nemo ſine crimine vixit.
Atto V.

Weil die ſämtlichen Schriften des Aretiners vom Pabſte verboten wurden, nahm ſich der Buchhändler Greco zu Vicenza die ehrloſe Freiheit, zwei Luſtſpiele, den Heuchler (Ipocrito) und den Philoſophen (Filoſofo), deren Verfaſſer ohne allen Zweifel der Aretiner iſt, unter dem Namen des Tanſillo drucken zu laſſen, der an ſeinen eignen Sünden genug zu tragen hatte. Den Betrug zu verſtecken, betitelte der Buchhändler das erſte Stück *il Finto*, und das zweite *il Sofiſta*, und beide heißen nun *leggiadre* commedie del Sign. *Luigi Tanſillo*, Vicenza, 1601.

m) Sechs Luſtſpiele des Laſca wurden ſchon unter dem Titel: *Commedie di Anton-Franceſco Grazzini, detto il*

er Thorheiten und Charaktere ſeiner Zeit nach der Natur; und auch ſein Dialog hat ganz die komiſche Behendigkeit, die Arioſt und der Cardinal von Bibiena eingeführt hatten. Aber ſeine Manier iſt zu geſchwätzig. Die wirklich komiſchen Einfälle und Situationen ſind durch unbedeutend gaukelnde Converſation in ſeinen Stücken zu ſehr geſchwächt. In kecken Scherzen war er ein größerer Meiſter, als in treffender Satyre. Da er ſich einmal laut gegen alle zweck- und geiſtloſe Nachahmung der Alten erklärt hatte, ſuchte er durch kritiſchen Spott unter andern Pedantiſmen auch die Prologen nach dem Plautus und Terenz und die Inhaltsanzeigen, die damals noch vor dem Stücke recitirt wurden, vom italieniſchen Theater zu verſcheuchen. Vor ſeinem Luſtſpiele die Hexe (la Strega) treten ſtatt der gewöhnlichen Vorredner der Prolog und der Inhalt, komiſch perſonificirt, von verſchiedenen Seiten zugleich auf, und beweiſen einander, daß ſie im Grunde beide überflüſſig ſind [n]).

Schwer-

il Laſca, Venez. 1582. in 2 Bändchen geſammlet. Ein ſiebentes Stück, das ihm zugeſchrieben wird, ſteht nebſt den übrigen im Teatro comico Fiorentino.

n) Man kann nach dieſem drolligen Prolog auch den dialogiſchen Styl des Laſca beurtheilen:

Pro. Dio vi ſalvi, onoratiſſimi ſpettatori.
Arg. Buon giorno vi dia Dio, uditori nobiliſſimi.
Pro. Qui ſemo per recitarvi.
Arg. Bonifazio Cittadino Fiorentino —
Pro. Chi è coſtui ſi mal creto?
Arg. Chi vuol queſto inſolente di quà?
Pro. Chi ſei tu, ò là, e che vai cercando?
Arg. E tù che fai qui, e come ti domandi?
Pro. Sono il Prologo, e vengo à recitarlo à queſti generoſi Gentil 'uomini.

Arg.

Schwerlich wurden mit demſelben Nationalbeifalle die Luſtſpiele des Giammaria Cecchi gegeben, ob ſie gleich, wegen ihrer philologiſchen Correctheit, ein claſſiſches Anſehen in der italieniſchen Litteratur erhielten. Man hat wenig biographiſche Nachrichten von dieſem Cecchi. Er war ein Florentiner und ſchrieb zunächſt für das florentiniſche Theater. Deßwegen bemühte er ſich auch, bis zur Affectation, alle Perſonen in ſeinen Luſtſpielen das reinſte Toscaniſch reden zu laſſen. Blinde Nachahmung der Alten darf man ihm nicht vorwerfen. Die Scene in ſeinen Stücken iſt immer Florenz; und ſelbſt die griechiſch klingenden Namen der handelnden Perſonen wollte er abgeſchafft wiſſen. Aber ſeine Charakterzeichnungen ſind nicht viel mehr als allgemeine Umriſſe ohne komiſche Kraft; und überdieß faſt in jedem Stücke dieſelben; ein Paar geizige, oder pedantiſche Alte; ein Paar

Arg. E io ſon l'Argomento, e vengo à farlo a queſte belle, e valoroſe donne.
Pro. Non ſai tu, che 'l Prologo và ſempre innanzi alla Comedia? però vattene dentro, e laſcia prima dir à me.
Arg. Vattene dentro tu, che non ſervi a niente, e laſciami far l'uffizio mio.
Pro. Tu fuſti ſempre maï odioſo, e rincreſcevole.
Arg. E tu vilano, e preſontuoſo.
Pro. Se io hò queſto privilegio, e queſta maggioranza; perche voi tu tormela?
Arg. Tu l'hai anco ſenza ragione, non havendo a far nulla con la Comedia, e ſi può fare agevolmente ſenza te; e fuſto aggiunto alle Comedie, non già per biſogno, che elle n'aveſſimo, ma per commodo del Componitore, ò di colui, ò di coloro, che le facevano recitare; e non ſei buono ſe non a ſcuſargli; mà ſenza me non ſi può fare in modo niuno.

Paar verliebte und verſchwenderiſche junge Herren, u. d. gl. Er hatte die gute Abſicht, das komiſche Theater der Italiener zu einer Schule der Sitten ſo wohl, als des reinen Geſchmacks, zu veredeln; aber er verwechſelte die moraliſchen Betrachtungen, die er in dieſer guten Abſicht ſeinem Dialog einwebte, mit lehrreicher Anſchaulichkeit. Auch iſt ſein Dialog bei aller Eleganz ein wenig unbehülflich und für das Luſtſpiel zu ſtudirt. Einige ſeiner Stücke ſchrieb er in Proſe, andre in reimloſen Jamben, in denen auch Abwechſelungen vorkommen, die ſich Arioſt nicht erlaubt hatte [o]).

Dem Publicum und den Gelehrten empfehlen ſich durch komiſche Wahrheit zwei Luſtſpiele des gelehrten Strumpfwirkers zu Florenz, Giambattiſta Gelli. Das eine heißt der Tragkorb (la Sporta), das andere der Irrthum (l'Errore). Dieſer Strumpfwirker Gelli wußte ſich durch ſeine litterariſchen Talente ſo in Anſehen zu ſetzen, daß die florentiniſche Akademie ihn zu ihrem Mitgliede aufnahm. Er hielt mehrere Vorleſungen in dieſer Geſellſchaft. Auch aus dem Lateiniſchen verſtand er zu überſetzen [p]).

Ein

o) Zehn Luſtſpiele von Cecchi kamen geſammelt heraus zu Florenz, 1583. Sieben davon ſtehen im Teatro comico Fiorentino. — Proben der Manier Cecchi's auszuheben, iſt nicht wohl möglich, weil er durchaus nichts Hervorſtechendes in ſeiner Manier hat. Der mehr als philologiſche Werth ſeiner Luſtſpiele muß vorzüglich nach der correcten Verbindung der Scenen geſchätzt werden.

p) Das Luſtſpiel *La Sporta* hat Gelli, nach einigen Litteratoren, aus den Papieren Machiavell's aufgeleſen und umgearbeitet.

Ein Paar derb komiſche Stücke des Agnolo Firenzuola, deſſen Schickſale zur Geſchichte der ſatyriſchen und burlesken Poeſie dieſes Zeitraums gehören, ſind die Trinuzia (la Trinuzia) und die Lucida (la Lucida) [q]).

Zur ſpeciellen Geſchichte des komiſchen Theaters der Italiener gehörte nun noch eine kritiſche Anzeige der Luſtſpiele der Geſellſchaft der Betäubten (Intronati) zu Siena; ferner der komiſch dramatiſchen Arbeiten der nichts weniger als homogenen Köpfe Franceſco d'Ambra; Salviati; Caro; Verchi; Razzi; Ercole Bentivoglio; Lodovico Domenichi; Dolce; Tanſillo; und Anderer, deren lange Namenreihe hier umſonſt ſtehen würde [r]). Der in unſern Tagen ganz anders berühmt gewordene Name Buonaparte kommt auch mit auf dieſer Liſte vor [s]). Zu den vorzüglicheren Luſtſpielen in Jamben gehört beſonders der Krebs (il Granchis) von Salviati, dem Stifter der Akademie della Cruſca. In den Luſtſpielen des Neapolitaners

q) In einem vor mir liegenden Bändchen finden ſich beide unter dem Druckort Florenz, 1551 und 1552, ohne Namen des Verlegers; und doch hat ſich Ludovico Domenichi unter der Vorrede zu dem erſten als Herausgeber genannt.

r) Wenn ſich doch nur ein italieniſcher Litterator, ſtatt dieſe Reihe durch neue Namen zu verlängern, die Mühe gegeben hätte, chronologiſche Ordnung in den Catalog von Luſtſpielen aus dem ſechzehnten J. H. zu bringen!

s) Von einem Niccolò Buonaparte iſt ein Luſtſpiel unter dem Titel die Witwe (la Vedova) zu Florenz, 1592, gedruckt.

ners della Porta traten auch ſpaniſche Charaktere unter komiſchen Verhältniſſen auf.

Wäre es möglich, die komiſche Kraft, die in dieſer Menge von Luſtſpielen vertheilt iſt, in einige wenige Stücke zuſammen zu drängen, ſo hätte vielleicht keine Nation ein ſo wahrhaft komiſches Theater, als die Italiener. Wurde auf dieſem Theater, wenn man es von der moraliſchen Seite anſieht, durch anſchauliche Frivolität wieder verdorben, was durch treue Darſtellung lächerlicher Sitten und Charaktere in der moraliſchen Welt Nützliches gewirkt wurde, ſo war doch dieſer Fehler eher zu verzeihen, als wenn man das Theater zu einer Kanzel verſchroben hätte, um es zur Sittenſchule zu veredeln; denn durch dieſe in ſpäteren Zeiten beliebte Verdrehung des Zwecks der Kunſt wäre das Luſtſpiel, vor den Augen der unpedantiſchen Vernunft, ſtatt von Thorheiten zu heilen, ſelbſt zur gutgemeinten Thorheit geworden. Aber irgend ein italieniſches Luſtſpiel aus dieſer Periode für claſſich erklären und es in eine Linie mit den vorzüglichſten Luſtſpielen der Franzoſen ſtellen, kann nur das eigenſinnige Nationalvorurtheil italieniſcher Kritiker und Dilettanten.

Der Volksgeſchmack in Italien wurde um dieſelbe Zeit, als die neuen Luſtſpiele von regelmäßiger Art kaum zu zählen waren, ſeiner alten Kunſtkomödie (commedia del arte) noch mehr zugewandt durch den in der Geſchichte des italieniſchen Theaters unvergeßlichen Ruzzante Beolco [t]). Die Entſtehung

t) Auch Mazzuchelli hat ihn in ſeinem Wörterbuche nicht ver-

ſtehung der Kunſtkomödie, des wahren Nationalluſt- ſpiels der Italiener, verliert ſich im Dunkel der alten Volksvergnügungen, die kein Chronikenſchreiber ſeiner Aufmerkſamkeit werth fand. Vermuthlich erhielten ſich noch von der Zeit her, wo Farcen, für Jedermann verſtändlich, als Nachſpiele hinter den lateiniſchen Religionsdramen gegeben wurden, wandernde Geſellſchaften von Schauſpielern, die ihre Kunſt nicht mit jenen Farcen ausſterben laſſen wollten. Dieſe Kunſt, eine komiſche Rolle nach einem Plane, der nur die erſten Ideen zur Ausführung gab, geſchickt zu extemporiren, mußte in den Augen des Volks von weit mehr Talent zeugen, als die beſte Action des Schauſpielers, der ſeine Rolle auswendig gelernt hatte. Der Schauſpieler, deſſen Glück an dem Beifall ſeines Publicums hing, mußte ſich um ſo fleißiger in den Charakter dieſes Publicums einſtudiren, je weniger er, wenn ſein Spiel mislang, die Schuld auf ſeinen Autor ſchieben konnte. Treffende Nationalität in die Charaktere der extemporirten Stücke zu legen; eben dazu die Neckereien zu benutzen, die ſich ein Diſtrict in Italien gegen den andern und eine Stadt gegen die andere im Gefühl ihres beſondern Patriotiſmus unaufhörlich erlaubte; und den auf dieſe Art komiſch nachgeahmten Stadt- und Landcharakteren eine Art von theatraliſcher Unveränderlichkeit und ein beſtimmtes Coſtum zu geben, an dem man z. B. den vene-

vergeſſen. S. den Artikel *Beolco*. Unterſuchungen über den wahren Familien-Namen dieſes Ruzzante-Beolco, oder Beolco-Ruzzante kann, wer Luſt hat, ebendaſelbſt finden. — Ruzzante's Luſtſpiele Aconitana, Fiorina, Rhodiana u. a. ſind gedruckt zu Venedig 1565.

venezianiſchen Kaufmann, den bologneſiſchen Doctor, den neapolitaniſchen Renommiſten ſogleich erkannte, wenn er ſich nur zeigte; alle dieſe Gedanken gaben natürlich einer den andern. Die ſtehenden Rollen im echten Nationalſtyl feſſelten das Publicum, und ſetzten die wandernden Schauſpielertruppen in den Stand, ihren Darſtellungen eine dramatiſche Vollendung zu geben, die ſonſt für ſie unerreichbar geweſen wäre. Jeder Schauſpieler brauchte ſich nun nur in Eine Rolle einzuſtudiren, die er wie ein Amt verwaltete. So erklärt es ſich von ſelbſt, was hiſtoriſche Nachforſchungen nur errathen laſſen, wie mit der italieniſchen Kunſtkomödie die von ihr unzertrennlichen Special-Charaktere entſtanden, von denen ſich in der Folge nur der einzige Arlechino auf das ausländiſche Theater verirrte, wo er denn freilich nicht zu Hauſe gehörte, und wo er auch, beſonders weil er ſeine witzige Geſellſchaft nicht mitgebracht hatte, bald ſo aus der Art ſchlug, daß er zuletzt mit Spott und Verachtung heimgeſchickt wurde. So geſchmacklos waren die Erfinder der italieniſchen Kunſtkomödie nicht, einen komiſchen Kauz in bunter Jacke als ein phantaſtiſches Geſchöpf unter Perſonen figuriren zu laſſen, die nach Coſtum und Sitte zu einer ganz andern Welt gehörten. Arlechino war unter den ſtehenden Special-Charakteren der italieniſchen Kunſtkomödie der drolligte Bediente von Bergamo; Pantalon war der venezianiſche Kaufmann; Brighella der Kuppler aus Ferrara; Pulicinello der luſtige Bruder aus Apulien; Gelſomino der römiſche Stutzer; Spavento der ſpaniſch-neapolitaniſche Renommiſt. Indeſſen hatte alle Vorliebe, die das italieniſche Publicum für dieſe Nationalſtücke zeigte, noch immer keinen litterariſchen Kopf gereizt, ſich ihrer anzunehmen.

Angelo Beolco Ruzzante von Padua, misſmüthig über das wenige Glück, das ſeine Sonette und andre Gedichte machten, kam zuerſt auf den Einfall, dramatiſche Plane (*ſcenarj*) für die Schauſpieler der Kunſtkomödie aufzuſetzen. Seine Bemühung wurde ſo gut aufgenommen, daß er im J. 1530 ſechs ganze Schauſpiele im Styl und mit den Charakteren der Kunſtkomödie gedruckt herauszugeben wagte; und mit dem Publicum klatſchten ihm ſelbſt Gelehrte und Kritiker Beifall. Noch jetzt finden dieſe Stücke Freunde und Bewunderer in Italien. Ein Ausländer aber, der nicht mehrerer italieniſchen Volksdialekte, beſonders des Paduaniſchen, kundig iſt, kann Ruzzante's Talente nicht ſchätzen; denn eben dadurch ſuchte Ruzzante ſeinen Kunſtkomödien die wahrſte Popularität zu geben, daß er die Charaktere, die einer beſtimmten Gegend von Italien beſonders angehörten, in der Volksſprache dieſer Gegend redend einführte. Des Beifalls ſeiner Partei konnte er nun um ſo gewiſſer ſeyn. Aber er vernichtete dadurch auf lange Zeit die litterariſche Veredelung dieſer Art von Luſtſpielen, indem er ſie anfing. Durch die herrſchende Dialektenſprache wurden ſeine Stücke mit Popularität überladen; und das Gemeine mußte ſich durch das Natürliche vordrängen, wo es der Mühe werth geweſen wäre, die ſinnreiche Popularität durch einen Zuſatz von wahrer Poeſie auch dem reineren Geſchmacke annehmlich zu machen, etwa ſo, wie es zwei hundert Jahre ſpäter dem Grafen Gozzi gelang.

Weit hinter allen dieſen Arten von Luſtſpielen blieb das italieniſche Trauerſpiel zurück. Als wäre der helle und kühne Geiſt der Italiener jener Zeit blind und entnervt geweſen, ſobald es tragiſche Kunſt galt,

galt, copirte man mit knechtiſcher Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophokles und Euripides, und faſt noch mehr den froſtigen Pomp der lateiniſchen Stücke des Tragikers Seneca. Nicht einmal auf die Idee eines Trauerſpiels, das die weſentlichen Schönheiten des antiken in einen der neueren Sinnesart angemeſſenen Stoff aufgenommen und dieſen Stoff ſeiner Natur nach gebildet hätte, kam einer unter den berühmteren italieniſchen Tragikern; vielleicht, weil die erſten Verſuche dieſer Art von ſubalternen Köpfen gewagt waren, alſo nicht ſehr glücklich gelingen konnten. Eins der älteſten italieniſchen Trauerſpiele Die Zwietracht der Liebe (Diſcordia d'Amore) von Marco Guazzo tt) iſt ganz im Charakter der romantiſchen, aber freilich nicht der wahrhaft tragiſchen Dichtungen. Auch die Romilde von Ceſare de' Ceſari iſt ein Ritterſtück. Aber der große Reichthum von wahren und fabelhaften Begebenheiten aus der romantiſchen Ritterwelt, der zu einer Schaar von epiſchen Werken Veranlaſſung gab, wurde nicht einmal zu einem ſchlechten Trauerſpiele benutzt. Man glaubte, der Würde des tragiſchen Styls etwas zu vergeben, wenn man nicht die tragiſche Handlung auf die griechiſche Fabelwelt und auf die alte Geſchichte einſchränkte. Man erlaubte ſich nicht, zu denken, daß die Nothwendigkeit des Chors in den griechiſchen Trauerſpielen vielleicht nur conventionell geweſen ſeyn möchte. Die Poetik des Ariſtoteles, deſſen Theorie der Epopöe man ganz ignorirte, wenn man ohne Pedantiſmen Arioſt's Roland richtete, wurde von Männern,

tt) Tragedia di *Marco Guazzo*, intitolata Diſcordia d'Amore, *nuovamente ſtampata* 1526; nach der vor mir liegenden Ausgabe.

nern, die ſonſt keine Pedanten waren, mit der kleinlichſten Gewiſſenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerſpiele zum Grunde gelegt. Leicht würde dieſe Inconſequenz des Geſchmacks ſich ſelbſt aufgehoben haben, wäre unter den Verfaſſern von neuen Trauerſpielen ein Meiſter in der tragiſchen Kunſt aufgeſtanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur ſteifen Nachahmung der Alten.

Die tragiſchen Verſuche Triſſin's, Rucellai's und Alamanni's ſind ſchon oben angezeigt. Auf Triſſin's Sophonisbe, das erſte regelmäßige Werk dieſer Art in der neueren Litteratur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli [u]), eines Mannes, der wohl einen ſonoren Vers machen konnte, aber durch alle ſeine Verſe bewies, daß der Geiſt der wahren Poeſie wenig Theil an ſeinen metriſchen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatoriſchen Phraſen und froſtigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menſchlichen Dinge iſt ſeine Tullia. Lucius Tarquinius und ſein Bruder Demaratus treten zuerſt auf und halten Reden, in denen ſie einander ſchöne Sachen ſagen [x]). Dann

u) Bei Tiraboſchi heißt dieſer Martelli "queſto *colto* poeta." Proben von ſeiner Stanzenpoeſie ſind oben mitgetheilt. Seine Tullia ſteht in den *Opere* di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerſt auf und ſpricht:

O piu de gli occhi miei caro fratello,
Che del noſtre Avo antico il nome ſerbi
Et la ſperanza ancor d'ogni noſtr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che moſtravi aver tanto diſio,
Queſta è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

Si

Dann kommt Tullia und hält eine Rede von mehr als zweihundert Verſen. Dann ſingt der Chor ſeine trivialen Betrachtungen, mit denen darauf Tullia in mehreren Strophen concertirt y). So geht die Compoſition fort. Eine Amme und ein Bote helfen der Erzählung der tragiſchen Begebenheiten nach. Unter den redenden Perſonen iſt auch ein Schatten. Dieſer muß Effect gemacht haben; denn es folgte eine Zeitlang faſt kein tragiſches Werk, in welchem nicht ein Schatten eine Rolle bekam.

Mehr, als die Tullia des Lodovico Martelli, zog die Aufmerkſamkeit, zwar nicht des Publicums, aber doch der Gelehrten, ein mythologiſches Trauerſpiel, die Canace (la Canace) des Speron Spe-

roni

Si crudelmente il bel Regno e la vita.
Quella è la Selva, ove le dotte Dee
Figlie di Giove con Egeria ſpeſſo
Partiano i ſanti ſuoi penſieri aſcoſi,
Et quello è'l colle, ove l'alpeſtre Cacco
Aſcoſe il fatto frutto al grande Alcide:
Et ove ei fu da lui di vita caſſo.
Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli,
Nati di Marte: ivi il ſanto Augurio
Ebbe Romol da Dio, per ch' oi fu rege:
Et diede à Roma ſua le Leggi, e'l nome, etc. etc.

y) Die tragiſche Tirade fängt an:
Quante lagrime, ohimé, quanti ſoſpiri
Eſcon de gli occhi noſtri, e del bel ſeno,
Voi ne moſtrate veramente à pieno,
Che noi potem ſoffrir troppi martiri.
Jo non vorrei, ma pur convien, ch'io giri
Gli occhi de l'alma in voi,
Et quei del corpo, e poi
Vinta d'alta pietà molto ſoſpiri:
Et da me ſtia diviſa, in penſar quale
(Sendo ſi fatto il mio) ſia'l voſtro male.

roni auf ſich [z]). Man könnte dieſen verſtändigen, geiſtreichen und beredten Autor nicht verkehrter ſchätzen, als wenn man ſein litterariſches Verdienſt nach ſeinem unglücklichen Verſuche in der tragiſchen Kunſt richten wollte. Zur Veredelung der italieniſchen Proſe, aber nicht zur Poeſie, beſtimmten ihn ſeine Talente. Da, wo von ſeinen proſaiſchen Schriften die Rede ſeyn muß, wird es auch ſchicklicher ſeyn, etwas von ſeinen Lebensumſtänden zu erwähnen. Sein Glück zur Abwechſelung ein Mal als Trauerſpieldichter zu verſuchen, verleitete ihn vielleicht ſein Umgang mit dem Komiker Ruzzante. Dieſer ſollte mit ſeiner Geſellſchaft die Canace aufführen. Ehe es ſo weit kam, ſtarb Ruzzante. Die Canace wurde indeſſen gedruckt; und nun entſtand durch ſie der erſte Kunſtrichter-Krieg über ein neueres Trauerſpiel. Die Nachwelt kann die Acten dieſes kritiſchen Streits um ſo eher ruhen laſſen, da das Trauerſpiel, über deſſen Fehler und Vorzüge man ſtritt, nur ein monſtröſes Kind des dramatiſchen Fleißes iſt. Speroni ſelbſt nahm ſich zwar kunſtrichterlich ſeines eignen Werks an. Um der Kritik ſeiner Gegner wenigſtens in Nebenſachen nachzugeben, arbeitete er ſein Trauerſpiel zum Scheine um. Aber die Veränderungen, die er hier und da anbrachte, ſind zu unbedeutend, um eine ſpecielle Erwähnung zu verdienen. Widerlich, nicht tragiſch, iſt ſchon der Stoff des Stücks. Makareus, der Sohn des Aeolus, verliebt ſich, der mythiſchen Sage gemäß, in ſeine Schweſter Canace. Der alte Aeolus entdeckt dieſe Entehrung ſeiner Familie nicht eher, bis Canace Mutter

z) Man findet es nach beiden Bearbeitungen ſeines Verfaſſers im vierten Bande der *Opere* di *Sperone Speroni*, Venez. 1740. 4to.

ter eines Sohnes ihres Bruders wird. Dann ergrimmt er zu einer ſo brutalen Rache, daß er das neugebohrne Kind den Hunden vorwerfen läßt. Seiner Tochter ſchickt er Gift und Dolch, damit ſie ſich ſelbſt ihren Tod wähle. Auf die Nachricht von ihrem Tode ſtürzt ſich Makareus in ſein eigenes Schwerdt. Und nun es zu ſpät iſt, gereuet es dem ſtürmiſchen Gotte, was er gethan hat. Das Widerliche der ehrloſen Liebe, die dieſer Verwickelung zum Grunde liegt, ſuchte Speroni durch die Dazwiſchenkunft der Venus zu entfernen. Sie muß durch ihre unwiderſtehliche Macht die armen Geſchwiſter zwingen, die Natur zu verleugnen, weil Venus ſich an dem alten Aeolus für die Willfährigkeit rächen will, mit der er der Juno, nach dem Virgil, die Bitte gewährte, durch einen Sturm die Flotte des Aeneas zu Grunde zu richten. Nach der zweiten Bearbeitung dieſes dramatiſchen Werks muß deßwegen auch Venus den Unwillen des Publicums von den unglücklichen Geſchwiſtern ſchon vorläufig auf ſich ſelbſt durch einen Prolog lenken, der nach der erſten Bearbeitung fehlte. Die ganze Fabel ſchien nun nicht mehr ſo zurückſtoßend zu ſeyn. Aber ſie wurde dafür deſto froſtiger nach der neueren Sinnesart, die ſich nur durch mythologiſche Studien ſo umarbeiten läßt, daß ſie ſich zum tragiſchen Mitgefühl bei inſpirirten Leidenſchaften und unverſchuldeter Demüthigung der armen Sterblichen unter der rächeriſchen Ungerechtigkeit zürnender Götter bequemt. Ueberdieß iſt die dramatiſche Compoſition der Canace des Speroni nicht weniger ungeheuer und widerlich, als die Fabel ſelbſt. Nach dem Prolog der Venus tritt der Schatten des Kindes auf, das den Hunden vorgeworfen wurde, und nun aus der Unterwelt zurückkommt, um einen zweiten Prolog zu

hal-

halten und dabei ſich vor dem Publicum über ſich ſelbſt zu wundern, weil es in der Schattenwelt erfahren hat, was es in der Menſchenwelt als ein eben gebornes Geſchöpf noch nicht wiſſen konnte [a]). Nachdem auf dieſe Art der Zuſchauer das ermordete Kind ſchon als einen Schatten kennen gelernt hat, rückt die Handlung, indem das Schauſpiel ſelbſt anfängt, bis zu der Periode zurück, wo Canace noch ſchwanger iſt. Aeolus tritt mit ſeinem geheimen Rathe (conſigliere) auf und verordnet ein Freudenfeſt zur Feier des Geburtstags ſeiner beiden Kinder. Dann kommt ſeine Gemahlinn Deiopea, wie ſie hier heißt, mit ihrer Kammerfrau, der ſie einen Unglück bedeutenden Traum erzählt. Dann kommt Makareus mit ſeinem Bedienten (famiglio), geſteht ſein Vergehen, entſchuldigt es aber ſehr reſignirt mit dem übernatürlichen Einfluſſe, der ihn dazu gezwungen. Endlich mit dem dritten Act zeigt ſich Canace ſelbſt, hochſchwanger, wenige Stunden vor ihrer Entbindung. Zwiſchen dem dritten und vierten Act wird ſie entbunden. Die Fortſetzung der Handlung folgt nun dem Gleiſe des Mythus. Die Mord- und Greuel-Thaten aber ereignen ſich nicht auf dem Theater. Sie werden ſämmtlich berichtet. Ohne Zweifel glaubte Speroni, in dieſer Compoſition ſchulgerecht dem Ariſtoteles gefolgt zu ſeyn. Nur den Chor konnte er in der Familie des Aeolus nicht füglich unterbringen. Er merkte deßwegen zum Beſchluſſe jedes Acts an: Der Chor fehlt

a) Der Schatten bemerkt:
Or io, che mi mori, ſenz' aver nome,
Incomincio a ſapere
Le coſe a nome, e tutto.

Prologo.

Dann kommt Tullia und hält eine Rede von mehr als zweihundert Verſen. Dann ſingt der Chor ſeine trivialen Betrachtungen, mit denen darauf Tullia in mehreren Strophen concertirt [y]). So geht die Compoſition fort. Eine Amme und ein Bote helfen der Erzählung der tragiſchen Begebenheiten nach. Unter den redenden Perſonen iſt auch ein Schatten. Dieſer muß Effect gemacht haben; denn es folgte eine Zeitlang faſt kein tragiſches Werk, in welchem nicht ein Schatten eine Rolle bekam.

Mehr, als die Tullia des Lodovico Martelli, zog die Aufmerkſamkeit, zwar nicht des Publicums, aber doch der Gelehrten, ein mythologiſches Trauerſpiel, die Canace (la Canace) des Speron Speroni

Si crudelmente il bel Regno e la vita.
Quella è la Selva, ove le dotte Dee
Figlie di Giove con Egeria ſpeſſo
Partiano i ſanti ſuoi penſieri aſcoſi,
Et quello è'l colle, ove l'alpeſtre Cacco
Aſcoſe il fatto frutto al grande Alcide:
Et ove ei fu da lui di vita caſſo.
Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli,
Nati di Marte: ivi il ſanto Augurio
Ebbe Romol da Dio, per ch' oi fu rege:
Et diede à Roma ſua le Leggi, e'l nome, etc. etc.

y) Die tragiſche Tirade fängt an:
Quante lagrime, ohimé, quanti ſoſpiri
Eſcon de gli occhi noſtri, e del bel ſeno,
Voi ne moſtrate veramente à pieno,
Che noi potem ſoffrir troppi martiri.
Jo non vorrei, ma pur convien, ch'io giri
Gli occhi de l'alma in voi,
Et quei del corpo, e poi
Vinta d'alta pietà molto ſoſpiri:
Et da me ſtia diviſa, in penſar quale
(Sendo ſi fatto il mio) ſia'l voſtro male.

roni auf ſich [z]). Man könnte dieſen verſtändigen, geiſtreichen und beredten Autor nicht verkehrter ſchätzen, als wenn man ſein litterariſches Verdienſt nach ſeinem unglücklichen Verſuche in der tragiſchen Kunſt richten wollte. Zur Veredelung der italieniſchen Proſe, aber nicht zur Poeſie, beſtimmten ihn ſeine Talente. Da, wo von ſeinen proſaiſchen Schriften die Rede ſeyn muß, wird es auch ſchicklicher ſeyn, etwas von ſeinen Lebensumſtänden zu erwähnen. Sein Glück zur Abwechſelung ein Mal als Trauerſpieldichter zu verſuchen, verleitete ihn vielleicht ſein Umgang mit dem Komiker Ruzzante. Dieſer ſollte mit ſeiner Geſellſchaft die Canace aufführen. Ehe es ſo weit kam, ſtarb Ruzzante. Die Canace wurde indeſſen gedruckt; und nun entſtand durch ſie der erſte Kunſtrichter-Krieg über ein neueres Trauerſpiel. Die Nachwelt kann die Acten dieſes kritiſchen Streits um ſo eher ruhen laſſen, da das Trauerſpiel, über deſſen Fehler und Vorzüge man ſtritt, nur ein monſtröſes Kind des dramatiſchen Fleißes iſt. Speroni ſelbſt nahm ſich zwar kunſtrichterlich ſeines eignen Werks an. Um der Kritik ſeiner Gegner wenigſtens in Nebenſachen nachzugeben, arbeitete er ſein Trauerſpiel zum Scheine um. Aber die Veränderungen, die er hier und da anbrachte, ſind zu unbedeutend, um eine ſpecielle Erwähnung zu verdienen. Widerlich, nicht tragiſch, iſt ſchon der Stoff des Stücks. Makareus, der Sohn des Aeolus, verliebt ſich, der mythiſchen Sage gemäß, in ſeine Schweſter Canace. Der alte Aeolus entdeckt dieſe Entehrung ſeiner Familie nicht eher, bis Canace Mutter

z) Man findet es nach beiden Bearbeitungen ſeines Verfaſſers im vierten Bande der *Opere* di *Sperone Speroni*, Venez. 1740. 4to.

ter eines Sohnes ihres Bruders wird. Dann ergrimmt er zu einer ſo brutalen Rache, daß er das neugebohrne Kind den Hunden vorwerfen läßt. Seiner Tochter ſchickt er Gift und Dolch, damit ſie ſich ſelbſt ihren Tod wähle. Auf die Nachricht von ihrem Tode ſtürzt ſich Makareus in ſein eigenes Schwerdt. Und nun es zu ſpät iſt, gereuet es dem ſtürmiſchen Gotte, was er gethan hat. Das Widerliche der ehrloſen Liebe, die dieſer Verwickelung zum Grunde liegt, ſuchte Speroni durch die Dazwiſchenkunft der Venus zu entfernen. Sie muß durch ihre unwiderſtehliche Macht die armen Geſchwiſter zwingen, die Natur zu verleugnen, weil Venus ſich an dem alten Aeolus für die Willfährigkeit rächen will, mit der er der Juno, nach dem Virgil, die Bitte gewährte, durch einen Sturm die Flotte des Aeneas zu Grunde zu richten. Nach der zweiten Bearbeitung dieſes dramatiſchen Werks muß deßwegen auch Venus den Unwillen des Publicums von den unglücklichen Geſchwiſtern ſchon vorläufig auf ſich ſelbſt durch einen Prolog lenken, der nach der erſten Bearbeitung fehlte. Die ganze Fabel ſchien nun nicht mehr ſo zurückſtoßend zu ſeyn. Aber ſie wurde dafür deſto froſtiger nach der neueren Sinnesart, die ſich nur durch mythologiſche Studien ſo umarbeiten läßt, daß ſie ſich zum tragiſchen Mitgefühl bei inſpirirten Leidenſchaften und unverſchuldeter Demüthigung der armen Sterblichen unter der rächeriſchen Ungerechtigkeit zürnender Götter bequemt. Ueberdieß iſt die dramatiſche Compoſition der Canace des Speroni nicht weniger ungeheuer und widerlich, als die Fabel ſelbſt. Nach dem Prolog der Venus tritt der Schatten des Kindes auf, das den Hunden vorgeworfen wurde, und nun aus der Unterwelt zurückkommt, um einen zweiten Prolog zu hal-

halten und dabei ſich vor dem Publicum über ſich ſelbſt zu wundern, weil es in der Schattenwelt erfahren hat, was es in der Menſchenwelt als ein eben gebornes Geſchöpf noch nicht wiſſen konnte [a]). Nachdem auf dieſe Art der Zuſchauer das ermordete Kind ſchon als einen Schatten kennen gelernt hat, rückt die Handlung, indem das Schauſpiel ſelbſt anfängt, bis zu der Periode zurück, wo Canace noch ſchwanger iſt. Aeolus tritt mit ſeinem geheimen Rathe (conſigliere) auf und verordnet ein Freudenfeſt zur Feier des Geburtstags ſeiner beiden Kinder. Dann kommt ſeine Gemahlinn Deiopea, wie ſie hier heißt, mit ihrer Kammerfrau, der ſie einen Unglück bedeutenden Traum erzählt. Dann kommt Makareus mit ſeinem Bedienten (famiglio), geſteht ſein Vergehen, entſchuldigt es aber ſehr reſignirt mit dem übernatürlichen Einfluſſe, der ihn dazu gezwungen. Endlich mit dem dritten Act zeigt ſich Canace ſelbſt, hochſchwanger, wenige Stunden vor ihrer Entbindung. Zwiſchen dem dritten und vierten Act wird ſie entbunden. Die Fortſetzung der Handlung folgt nun dem Gleiſe des Mythus. Die Mord- und Greuel-Thaten aber ereignen ſich nicht auf dem Theater. Sie werden ſämmtlich berichtet. Ohne Zweifel glaubte Speroni, in dieſer Compoſition ſchulgerecht dem Ariſtoteles gefolgt zu ſeyn. Nur den Chor konnte er in der Familie des Aeolus nicht füglich unterbringen. Er merkte deßwegen zum Beſchluſſe jedes Acts an: Der Chor fehlt

a) Der Schatten bemerkt:

Or io, che mi mori, ſenz' aver nome,
Incomincio a ſapere
Le coſe a nome, e tutto.

Prologo.

fehlt (Coro manca), und glaubte, wenigſtens durch dieſe Bezeichnung einer Lücke dem Ariſtoteles und ſeinen Regeln den nöthigen dramaturgiſchen Reſpect zu bezeigen. Nur zum Beſchluſſe, nachdem Aeolus erklärt hat, daß er ſich an den Nachkommen des Aeneas, den irdiſchen Enkeln der Venus, fürchterlich rächen will, tritt ein Chor von Winden auf, um zu verſichern, daß Aeolus ein Mann iſt, der Wort hält [b]). Zu loben an Speroni's dramatiſcher Arbeit iſt ein ſonorer Schwung der Sprache in kurzen, gewiſſer Maßen lyriſchen Verſen [c]). Aber mit dramati-

b) Der Chor ſingt, was er füglicher ſagen könnte, weil es doch nur Proſe iſt:

Le minaccie ſuperbe
Di queſto Dio, ch' in noi
E nell' onde del mare
Può tutto il ſuo deſio,
Sono ferme promeſſe,
Ch' egli fallir non ſuole, etc.

c) Zuweilen miſcht ſich auch ein wenig ernſtliche Poeſie in dieſe Verſe, z. B. wenn Aeolus, als er ſich noch im häuslichen Frieden glücklich fühlt, ſagt:

Squota Bellona il ſuo flagel ſanguigno;
Sparte l'Odio in diſparte
Il ſuo veleno; e la Diſcordia pazza
Squarci altrove a ſe ſteſſa il petto e i panni.
Amiamo noi;

Atto. I.

Oder, wenn er droht:

Vadano nell' Inferno
A far lor nozze nuove, ed Imeneo
Accenda lor ſua face nelli fiamme
Triſte di Flegetonte, onde Megera
Tolſe il foco, che gli arſe
Di quello empio furore,
Che tu chiami amore.

Atto. III.

matiſchem Geiſt ausgeführt iſt auch nicht eine einzige Scene.

Nicht viel mehr läßt ſich von den Trauerſpielen des Cinzio Giraldi rühmen; auch nicht von ſeiner Orbecca (Orbecche), der die italieniſchen Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. Der Stoff dieſes Stücks iſt hiſtoriſch. Orbecca, die Tochter eines Königs von Perſien, hat ſich ohne Wiſſen ihres Vaters mit einem jungen Armenier vermählt. Zur Strafe dafür läßt der ergrimmte Vater, als er das Geheimniß erfährt, den Gemahl und die Kinder ſeiner Tochter ermorden und ihr die zerſtückelten Glieder in einem Korbe überreichen. Die unglückliche Orbecca ermordet dafür wieder ihren Vater, und dann ſich ſelbſt. Unter den Perſonen des Stücks ſind die Göttin Nemeſis, die Furien, und ein Schatten [d]).

Die Trauerſpiele des Lodovico Dolce ſind größten Theils gar nur Ueberſetzungen oder unglückliche Umarbeitungen der Werke des Sophokles, Euripides, und Seneca. Eine Dido fügte er nach dem Virgil hinzu [e]).

Noch

d) Neun Trauerſpiele des Giraldi wurden zuſammengedruckt zu Venedig, 1583; die Orbecca allein ſchon früher, Venedig, 1564.

e) Einige Litteratoren heben unter den Trauerſpielen des Dolce beſonders die Marianna hervor, die ſehr gefallen haben ſoll. Unter den *Tragedie di M. Lodovico Dolce*, di nuovo ricorrette e riſtampate, Venez. 1560, iſt dieſe Marianna nicht zu finden. Beſonders gedruckt iſt ſie zu Venedig 1561, mit dem Zuſatze auf dem Titel: Recitata in Vinezia nel palazzo del eccell. S. Duca di Ferrara.

Noch mehrere unter den Verſuchen in der tragiſchen Kunſt, die damals ein Publicum ſuchten und von den italieniſchen Litteratoren noch immer, eins wie das andre, gerühmt werden, ſind mythologiſche Stücke, z. B. der Aſtyanax und die Polyxena von Grottarola di Salò, die Progne von Lodovico Domenichi.

Ein natürlicheres Nationalproduct der italieniſchen Phantaſie war das romantiſche Schäfer-Drama. Natürlich war es wenigſtens im Sinne der damaligen Zeit. Denn ſchon im funfzehnten Jahrhundert hatten ſich die Sonetten- und Canzonenſänger der Schäferpoeſie bemächtigt, und aus den antiken Eklogen, deren Form ſie nachahmen wollten, nach romantiſcher Sinnesart etwas Neues, wenn gleich nicht eben etwas Sonderliches, gemacht. Damals war auch ſchon ein gewiſſer Niccolò von Correggio auf den Einfall gekommen, die halb lyriſchen, halb dramatiſchen Converſationsſtücke aus der Schäferwelt, deren es in kurzer Zeit eine Menge gab, zu einem kleinen Schauſpiele zu erweitern. Aber ſein Cephalus, den die Litteratoren gewöhnlich für das erſte Schäfer-Drama erklären, wurde als ein gar zu roher Verſuch bald wieder vergeſſen. Erſt gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts kam die romantiſch modificirte Schäferwelt in aller Form auf das Theater, um ſich da zu behaupten. Zu Ferrara wurde im Jahr 1545 das Opfer (*il Sacrificio*), ein Schäferſpiel von Agoſtino Beccari, vor dem fürſtlichen Hauſe Eſte mit allem theatraliſchen Pomp aufgeführt [f]). Nun war die neue Gattung beliebt geworden

f) Man ſehe den Artikel Agoſtino Beccari bei Mazzuchel-

worden. Bald folgte die Egle von Cinzio Giraldi; dann der Unglückliche von Agoſtino Argenti von Ferrara. Hier mag es genug ſeyn, dieſe erſten Schäferſtücke als Vorübungen zu nennen, die ſich nur noch bei den Litteratoren in Andenken erhalten haben, ſeitdem Torquato Taſſo durch ſeinen Amynt das Publicum zu dem Vortrefflichſten in dieſer Art von Dichtungen verwöhnte.

* * *

Keine Art von Poeſie aber machte in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts in Italien, mit der lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen in die Wette, mehr Glück, als die ſatyriſche.

Man kann die italieniſche Satyre mit demſelben Rechte, wie das mit ihr verwandte Luſtſpiel, in zwei Gattungen, die gelehrte und die nationale, abtheilen. Die erſte wurde gelobt; aber nur die zweite wirkte wie ein Ferment auf die äſthetiſche wie auf die moraliſche Sinnesart des Publicums. Jene ſollte beſſern, und änderte wenig. Dieſe, deren Tendenz nichts weniger als moraliſch war, verhüthete den Ausbruch, wenn auch keines Laſters, doch gewiß mancher Thorheit. Aber ſie trug auch nicht wenig zur Entwickelung der ſchlauen Bedachtſamkeit bei, die immer merklicher die alte Treuherzigkeit, die edle Sinneseinfalt eines Dante und Petrarch in Italien verdräng-

zuchelli. — Auch auf dem Titel des Stücks werden Notizen darüber mitgetheilt.

drängte, und ein hervorſtechender Zug im National-charakter des Italieners wurde.

Die gelehrte Satyre, wie wir diejenige nennen können, die, als Nachahmung ähnlicher Gedichte von Horaz und Juvenal, von Arioſt in die neuere Litteratur eingeführt wurde, gelang den Italienern ſehr unvollkommen. Arioſt würde, wie oben erzählt iſt, den neuen Ton richtiger angegeben haben, wenn er als Satyriker unbefangener geweſen wäre. Seinen Nachfolgern in der Manier, die durch ſein Beiſpiel Autorität erhielt, fehlte nicht nur ſein Talent der Leichtigkeit und Präciſion in Gedanken und Sprache; ſie entfernten ſich auch entweder von der horaziſchen Heiterkeit noch weiter, als Arioſt, und gefielen ſich noch mehr in juvenaliſcher Declamation; oder, wenn ſie wahren Spott von Schimpf und Klage zu unterſcheiden verſtanden, wurde ihre gute Laune viel zu unwitzig, um dichteriſch zu ſeyn.

Ercole Bentivoglio kam zunächſt nach Arioſt in den Ruf eines correcten Satyrikers. Der Familienglanz ſeines Namens — denn ſeine Vorfahren bis auf ihn waren Dynaſten von Bologna — und das ungünſtige Schickſal, das ihn aus dieſer noch von ſeinem Vater Annibal II. beherrſchten Stadt vertrieb, erhöhte vielleicht in den Augen des Publicums und der Gelehrten das Verdienſt, nach dem er als Verfaſſer mehrerer Luſtſpiele, Sonette und Satyren ſtrebte. Jetzt ſteht er vor der vorurtheilfreien Kritik etwas kleiner da. Man begreift kaum, wie er, ein Mann von fürſtlicher Abkunft, ſo gegen alle Urbanität ſündigen konnte, wie er es in ſeinen ſatyrenartigen Verſen gethan hat. Sechs ſolcher Verſuche in

ter-

terze rime ſind von ihm bekannt [g]). In der erſten dieſer von ihm und den Litteratoren ſogenannten Satyren lacht er über die Verliebten. Er nennt ſie "Narren zum Todtlachen", dankt "Gott dafür, daß ihm kein Weib über die Maße gefällt", und meint, daß die Verliebten auch ſchon zur Erkenntniß der Wahrheit kommen, wenn ſie von der Krankheit angeſteckt werden, die er platt heraus mit dem rechten Namen nennt [h]). Im zweiten dieſer Werke klagt er über die Mißhandlungen, die ſich das unglückliche Italien von fremden Armeen gefallen laſſen muß. Da ſpricht der Patriot ſeinen Unwillen kräftig aus, aber nicht als Satyriker, und nicht als Dichter. In einer andern Declamation, wo er gegen den Geiz prediget, greift er kühn und derb genug den Pabſt Clemens VII. an, aber ohne allen Witz [i]). Und in einer launigt ſeyn ſollenden Beſchreibung ſeiner Lebensart, ver-

g) Sie ſtehen nebſt allen ähnlichen Satyren aus der erſten Hälfte des ſechzehnten J. H. in den *Sette libri di Satire*, raccolti per *Franceſco Sanſovino*. Venez. 1573. 8.

h) O pazzi, o coſe da ſcoppiar di riſo!
I' lodo Dio, che non mi piace alcuna
Oltra miſura; e voi, miſero uomo,
— — — — — — —
— Temo, che le donne anco in dispregio
Avrete al fin, *dal mal Franceſco* domo.

Satira I.

i) Papa Clemente per Ferrara arabbia,
E, non l'avendo, ſtruzze ſi di doglia,
Quantunque Roma ed altre terre egli abbia,
E ſe l'aveſſe ancor, che Dio no'l voglia,
Non ſi contentaria.

Sat. IV.

vergißt er nicht, anzumerken, daß er ſich des Morgens die beſchwerlichen Inſecten vom Kopfe kämmt, die er auch mit ihrem populärſten Namen nennt [k]).

Eleganter in Ton und Sprache ſind die Satyren von Luigi Alamanni, deren unter ſeinen übrigen Werken ſchon vorläufig oben gedacht wurde. Aber ſie heißen mit mehrerem Rechte ernſthafte Epiſteln, als Satyren. Wären ſie ſo reich an Gedanken, als an ſchönen Verſen, ſo könnten ſie in ihrer Art nicht übertroffen werden. Aber Alamanni's Dichtertalent zeigt ſich auch hier nur als ein Talent, mit Geſchmack und Anſtand das Gewöhnliche zu ſagen.

Der witzigſte dieſer correcten oder gelehrten Satyriker, die ſich, wenigſtens in einigen Zügen, nach Arioſt bildeten, war Pietro Nelli [l]). Aber ſeine Satyren gehören auch ſchon halb, und oft mehr als halb, in die zweite Claſſe, wo kein Anſtand und kein ernſthafter Zweck den ſprudelnden Spott beſchränkten. Bald kräftig und drollig, bald platt und bitter, griff Nelli beſonders die Geiſtlichen und die Advocaten an. Die Gemälde, die er von den Sitten jener entwirft, zogen ihm auch den Vorwurf der Irreligioſität zu [m]). Was ſeiner Manier an Würde fehlt,

k) Col pettine poi ſcaccio *i pidocchi*,
E lavo mi la man con acqua pura.
Sat. V.

l) Sein Leben muß nichts Merkwürdiges gehabt haben. Die italieniſchen Litteratoren übergehen es wenigſtens faſt ganz mit Stillſchweigen. Nelli's Satyren findet man in Sanſovino's Sammlung.

m) Kräftig genug ſagt er freilich z. B. von den Mönchen:
Quanti pur ieri andavano pe' chioſtri,

De

fehlt, erſetzt er durch Leichtigkeit [n]). Aber kein Ausdruck war ihm zu niedrig, wenn er auch weiter nichts als im Vorbeigehen einen Einfall hinwerfen wollte [o]). Wörter aus der Sprache des gemeinſten Lebens, auf eine witzelnde Art ſtatt der eigentlichen und edleren gebraucht, mußten ſeiner Satyre die pikante Popularität geben, die dem italieniſchen Publicum ſo viel Freude machte.

Weniger keck, aber auch matter, und doch nicht viel feiner, ſind die ſatyriſchen Verſuche von Vinciguerra, Lodovico Dolce, Girolamo de' Domini und Andern, die Franceſco Sanſovino, ein Mann, deſſen Namen man ſonſt vielleicht mit

De conventi infilzando Ave Marie,
Biaſciando e marmottando Paternoſtri,
Quali oggi, per provar, ſe per più vie
S'aſcende in ciel, godon con la mogliere.

Sat. V.

n) Man leſe z. B. den Anfang der Satyre, in der er über die Herrſchaft der blinden Gewohnheit ſpottet. Von ſeinem Raben, der im Käfich ſchmachtet, nimmt er zuerſt Veranlaſſung, von den Sclaven der Convenienz zu reden, die das Herz nicht haben, ſich zu befreien:

Sanſedonio, io ho un corvo. Rincreſce
Star tanto in gabbia, e non può piu durarla;
Ma e pericol, che muora, ſe n'eſce.
Tien baſſe l'ali; laſciaſi caſcar la
Coda, li cola becco; e benche ſoglia
Croccitar qualche volta, ora non parla, etc.

Sat. III.

o) Z. B. — La mia penna in un baleno
Và di traſto in ſentina, e a mio diſpetto
Scompiſcia altrui.

Sat. V.

mit ſeinen Verſen vergeſſen hätte, ſchon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige ſolcher Satyren von ſeiner eignen Hand noch vermehrte [p]). Man ſieht aus dieſer ganzen Sammlung, daß die feinere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbſt die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in dieſen Verſen ſelten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von ſelbſt wächſt, hier und da ſchöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu ſeyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die paſquiliniſche und libertiniſche, oder die italieniſche Nationalſatyre nennen kann. Sie iſt unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poeſie dieſes Zeitalters. Die Geſchichte beider will als ein Ganzes erzählt ſeyn.

Frivoler Scherz und Spott war ſeit der Entſtehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürſtliche Lorenz von Medici hatte es ſo wenig unter ſeiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verſe voll kecken Uebermuths unter das Volk auszuſtreuen, das ſich nach ſolcher Ergötzung ſehnte [q]). Im Zeitalter Arioſt's ſchämte ſich faſt kein Dichter und kein Mann von Ehre und Anſehen mehr, dieſen zügelloſen Geſchmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metriſchen Compoſitionen zu befördern. So wie Berni dieſen Auswuchs der Poeſie äſthetiſch veredelte, wie oben erzählt iſt, ſo wollte nun Jeder, wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.
q) Vergl. I. Band. S. 261.

wer Luſt und Talent hatte, in Verſen oder in Proſe zu ſcherzen und zu ſpotten, zur Cultur dieſer köſtlichen Gemüthsunterhaltung das Seinige beitragen. Die Menge der ſcandalöſen Schriften aus der goldnen Periode der italieniſchen Litteratur würde eine Reihe von Bänden füllen, wenn ſie alle geſammelt würden.

Und hier möchte wohl der rechte Plaz für einige Nachrichten von dem verrufenen Peter dem Aretiner ſeyn, den ſeine ſchaamloſen Vergötterer mit nicht weniger Enthuſiasmus, als die Nation ihren Arioſt, den Göttlichen nannten [r]). Zu Arezzo im Florentiniſchen war dieſer merkwürdige Menſch gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts als Baſtard geboren. Sein Vater ſoll Luigi Bacci geheißen haben. Er ſelbſt begnügte ſich mit ſeinem Taufnahmen Peter und dem Anhange Der Aretiner (Pietro Aretino), ohne zu beſorgen, durch einen andern Peter, der auch von Arezzo ſeyn und ſich, wie mehrere Aretiner, nur nach ſeiner Vaterſtadt zu nennen Luſt haben konnte [s]), verdunkelt zu werden. Für die Erziehung des talentvollen Baſtards geſchah nichts. Er that ſich auch in der Folge, als er ein gefeierter Mann geworden war, nicht wenig darauf zu Gute, Alles, was er war, durch ſich ſelbſt geworden zu ſeyn.

Ob

r) Graf Mazzuchelli fand der Mühe werth, eine beſondre *Vita di Pietro Aretino* zu ſchreiben. Auch in ſeinem Wörterbuche iſt der Artikel *Pietro Aretino* einer der vorzüglicheren.

s) In Mazzuchelli's Wörterbuche ſind nicht weniger als zwanzig Autoren regiſtrirt, die gewöhnlich nur nach ihrer Vaterſtadt *Aretini* genannt werden. In keiner Provinzialſtadt Italiens ſind auch ſo viel berühmte Männer geboren, als in Arezzo.

venezianiſchen Kaufmann, den bologneſiſchen Doctor, den neapolitaniſchen Renommiſten ſogleich erkannte, wenn er ſich nur zeigte; alle dieſe Gedanken gaben natürlich einer den andern. Die ſtehenden Rollen im echten Nationalſtyl feſſelten das Publicum, und ſetzten die wandernden Schauſpielertruppen in den Stand, ihren Darſtellungen eine dramatiſche Vollendung zu geben, die ſonſt für ſie unerreichbar geweſen wäre. Jeder Schauſpieler brauchte ſich nun nur in Eine Rolle einzuſtudiren, die er wie ein Amt verwaltete. So erklärt es ſich von ſelbſt, was hiſtoriſche Nachforſchungen nur errathen laſſen, wie mit der italieniſchen Kunſtkomödie die von ihr unzertrennlichen Special-Charaktere entſtanden, von denen ſich in der Folge nur der einzige Arlechino auf das ausländiſche Theater verirrte, wo er denn freilich nicht zu Hauſe gehörte, und wo er auch, beſonders weil er ſeine witzige Geſellſchaft nicht mitgebracht hatte, bald ſo aus der Art ſchlug, daß er zuletzt mit Spott und Verachtung heimgeſchickt wurde. So geſchmacklos waren die Erfinder der italieniſchen Kunſtkomödie nicht, einen komiſchen Kauz in bunter Jacke als ein phantaſtiſches Geſchöpf unter Perſonen figuriren zu laſſen, die nach Coſtum und Sitte zu einer ganz andern Welt gehörten. Arlechino war unter den ſtehenden Special-Charakteren der italieniſchen Kunſtkomödie der drolligte Bediente von Bergamo; Pantalon war der venezianiſche Kaufmann; Brighella der Kuppler aus Ferrara; Pulicinello der luſtige Bruder aus Apulien; Gelſomino der römiſche Stutzer; Spaviento der ſpaniſch-neapolitaniſche Renommiſt. Indeſſen hatte alle Vorliebe, die das italieniſche Publicum für dieſe Nationalſtücke zeigte, noch immer keinen litterariſchen Kopf gereizt, ſich ihrer anzunehmen.

Ange-

Angelo Beolco Ruzzante von Padua, mismüthig über das wenige Glück, das ſeine Sonette und andre Gedichte machten, kam zuerſt auf den Einfall, dramatiſche Plane (*ſcenarj*) für die Schauſpieler der Kunſtkomödie aufzuſetzen. Seine Bemühung wurde ſo gut aufgenommen, daß er im J. 1530 ſechs ganze Schauſpiele im Styl und mit den Charakteren der Kunſtkomödie gedruckt herauszugeben wagte; und mit dem Publicum klatſchten ihm ſelbſt Gelehrte und Kritiker Beifall. Noch jetzt finden dieſe Stücke Freunde und Bewunderer in Italien. Ein Ausländer aber, der nicht mehrerer italieniſchen Volksdialekte, beſonders des Paduaniſchen, kundig iſt, kann Ruzzante's Talente nicht ſchätzen; denn eben dadurch ſuchte Ruzzante ſeinen Kunſtkomödien die wahrſte Popularität zu geben, daß er die Charaktere, die einer beſtimmten Gegend von Italien beſonders angehörten, in der Volksſprache dieſer Gegend redend einführte. Des Beifalls ſeiner Partei konnte er nun um ſo gewiſſer ſeyn. Aber er vernichtete dadurch auf lange Zeit die litterariſche Veredelung dieſer Art von Luſtſpielen, indem er ſie anfing. Durch die herrſchende Dialektenſprache wurden ſeine Stücke mit Popularität überladen; und das Gemeine mußte ſich durch das Natürliche vordrängen, wo es der Mühe werth geweſen wäre, die ſinnreiche Popularität durch einen Zuſatz von wahrer Poeſie auch dem reineren Geſchmacke annehmlich zu machen, etwa ſo, wie es zwei hundert Jahre ſpäter dem Grafen Gozzi gelang.

Weit hinter allen dieſen Arten von Luſtſpielen blieb das italieniſche Trauerſpiel zurück. Als wäre der helle und kühne Geiſt der Italiener jener Zeit blind und entnervt geweſen, ſobald es tragiſche Kunſt

galt,

galt, copirte man mit knechtiſcher Unbehülflichkeit die Form der Tragödien des Sophokles und Euripides, und faſt noch mehr den froſtigen Pomp der lateiniſchen Stücke des Tragikers Seneca. Nicht einmal auf die Idee eines Trauerſpiels, das die weſentlichen Schönheiten des antiken in einen der neueren Sinnesart angemeſſenen Stoff aufgenommen und dieſen Stoff ſeiner Natur nach gebildet hätte, kam einer unter den berühmteren italieniſchen Tragikern; vielleicht, weil die erſten Verſuche dieſer Art von ſubalternen Köpfen gewagt waren, alſo nicht ſehr glücklich gelingen konnten. Eins der älteſten italieniſchen Trauerſpiele Die Zwietracht der Liebe (Diſcordia d'Amore) von Marco Guazzo [tt]) iſt ganz im Charakter der romantiſchen, aber freilich nicht der wahrhaft tragiſchen Dichtungen. Auch die Romilde von Ceſare de' Ceſari iſt ein Ritterſtück. Aber der große Reichthum von wahren und fabelhaften Begebenheiten aus der romantiſchen Ritterwelt, der zu einer Schaar von epiſchen Werken Veranlaſſung gab, wurde nicht einmal zu einem ſchlechten Trauerſpiele benutzt. Man glaubte, der Würde des tragiſchen Styls etwas zu vergeben, wenn man nicht die tragiſche Handlung auf die griechiſche Fabelwelt und auf die alte Geſchichte einſchränkte. Man erlaubte ſich nicht, zu denken, daß die Nothwendigkeit des Chors in den griechiſchen Trauerſpielen vielleicht nur conventionell geweſen ſeyn möchte. Die Poetik des Ariſtoteles, deſſen Theorie der Epopöe man ganz ignorirte, wenn man ohne Pedantiſmen Arioſt's Roland richtete, wurde von Männern,

tt) Tragedia di *Marco Guazzo*, intitolata Diſcordia d'Amore, *nuovamente ſtampata* 1526; nach der vor mir liegenden Ausgabe.

nern, die ſonſt keine Pedanten waren, mit der kleinlichſten Gewiſſenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerſpiele zum Grunde gelegt. Leicht würde dieſe Inconſequenz des Geſchmacks ſich ſelbſt aufgehoben haben, wäre unter den Verfaſſern von neuen Trauerſpielen ein Meiſter in der tragiſchen Kunſt aufgeſtanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur ſteifen Nachahmung der Alten.

Die tragiſchen Verſuche Triſſin's, Rucellai's und Alamanni's ſind ſchon oben angezeigt. Auf Triſſin's Sophonisbe, das erſte regelmäßige Werk dieſer Art in der neueren Litteratur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli [u]), eines Mannes, der wohl einen ſonoren Vers machen konnte, aber durch alle ſeine Verſe bewies, daß der Geiſt der wahren Poeſie wenig Theil an ſeinen metriſchen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatoriſchen Phraſen und froſtigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menſchlichen Dinge iſt ſeine Tullia. Lucius Tarquinius und ſein Bruder Demaratus treten zuerſt auf und halten Reden, in denen ſie einander ſchöne Sachen ſagen [x]). Dann

u) Bei Tiraboſchi heißt dieſer Martelli "queſto *colto* poeta." Proben von ſeiner Stanzenpoeſie ſind oben mitgetheilt. Seine Tullia ſteht in den *Opere* di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerſt auf und ſpricht:

O piu de gli occhi miei caro fratello,
Che del noſtre Avo antico il nome ſerbi
Et la ſperanza ancor d'ogni noſtr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che moſtravi aver tanto diſio,
Queſta è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

Si

vergißt er nicht, anzumerken, daß er ſich des Morgens die beſchwerlichen Inſecten vom Kopfe kämmt, die er auch mit ihrem populärſten Namen nennt [k]).

Eleganter in Ton und Sprache ſind die Satyren von Luigi Alamanni, deren unter ſeinen übrigen Werken ſchon vorläufig oben gedacht wurde. Aber ſie heißen mit mehrerem Rechte ernſthafte Epiſteln, als Satyren. Wären ſie ſo reich an Gedanken, als an ſchönen Verſen, ſo könnten ſie in ihrer Art nicht übertroffen werden. Aber Alamanni's Dichtertalent zeigt ſich auch hier nur als ein Talent, mit Geſchmack und Anſtand das Gewöhnliche zu ſagen.

Der witzigſte dieſer correcten oder gelehrten Satyriker, die ſich, wenigſtens in einigen Zügen, nach Arioſt bildeten, war Pietro Nelli [l]). Aber ſeine Satyren gehören auch ſchon halb, und oft mehr als halb, in die zweite Claſſe, wo kein Anſtand und kein ernſthafter Zweck den ſprudelnden Spott beſchränkten. Bald kräftig und drollig, bald platt und bitter, griff Nelli beſonders die Geiſtlichen und die Advocaten an. Die Gemälde, die er von den Sitten jener entwirſt, zogen ihm auch den Vorwurf der Irreligioſität zu [m]). Was ſeiner Manier an Würde fehlt,

k) Col pettine poi ſcaccio *i pidocchi*,
E lavo mi la man con acqua pura.
Sat. V.

l) Sein Leben muß nichts Merkwürdiges gehabt haben. Die italieniſchen Litteratoren übergehen es wenigſtens faſt ganz mit Stillſchweigen. Nelli's Satyren findet man in Sanſovino's Sammlung.

m) Kräftig genug ſagt er freilich z. B. von den Mönchen:
Quanti pur ieri andavano pe' chioſtri,

De

fehlt, erſetzt er durch Leichtigkeit [n]). Aber kein Ausdruck war ihm zu niedrig, wenn er auch weiter nichts als im Vorbeigehen einen Einfall hinwerfen wollte [o]). Wörter aus der Sprache des gemeinſten Lebens, auf eine witzelnde Art ſtatt der eigentlichen und edleren gebraucht, mußten ſeiner Satyre die pikante Popularität geben, die dem italieniſchen Publicum ſo viel Freude machte.

Weniger keck, aber auch matter, und doch nicht viel feiner, ſind die ſatyriſchen Verſuche von Vinciguerra, Lodovico Dolce, Girolamo de' Domini und Andern, die Franceſco Sanſovino, ein Mann, deſſen Namen man ſonſt vielleicht mit

De conventi infilzando Ave Marie,
Biaſciando e marmottando Paternoſtri,
Quali oggi, per provar, ſe per più vie
S'aſcende in ciel, godon con la mogliere.
Sat. V.

n) Man leſe z. B. den Anfang der Satyre, in der er über die Herrſchaft der blinden Gewohnheit ſpottet. Von ſeinem Raben, der im Käficht ſchmachtet, nimmt er zuerſt Veranlaſſung, von den Sclaven der Convenienz zu reden, die das Herz nicht haben, ſich zu befreien:

Sanſedonio, io ho un corvo. Rincreſce
Star tanto in gabbia, e non può piu durarla;
Ma e pericol, che muora, ſe n'eſce.
Tien baſſe l'ali; laſciaſi caſcar la
Coda, li cola becco; e benche ſoglia
Croccitar qualche volta, ora non parla, etc.
Sat. III.

o) Z. B. — La mia penna in un baleno
Và di traſto in ſentina, e a mio diſpetto
Scompiſcia altrui.
Sat. V.

mit ſeinen Verſen vergeſſen hätte, ſchon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige ſolcher Satyren von ſeiner eignen Hand noch vermehrte [p]). Man ſieht aus dieſer ganzen Sammlung, daß die feinere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbſt die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in dieſen Verſen ſelten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von ſelbſt wächſt, hier und da ſchöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu ſeyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die paſquiliniſche und libertiniſche, oder die italieniſche Nationalſatyre nennen kann. Sie iſt unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poeſie dieſes Zeitalters. Die Geſchichte beider will als ein Ganzes erzählt ſeyn.

Frivoler Scherz und Spott war ſeit der Entſtehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürſtliche Lorenz von Medici hatte es ſo wenig unter ſeiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verſe voll kecken Uebermuths unter das Volk auszuſtreuen, das ſich nach ſolcher Ergötzung ſehnte [q]). Im Zeitalter Arioſt's ſchämte ſich faſt kein Dichter und kein Mann von Ehre und Anſehen mehr, dieſen zügelloſen Geſchmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metriſchen Compoſitionen zu befördern. So wie Berni dieſen Auswuchs der Poeſie äſthetiſch veredelte, wie oben erzählt iſt, ſo wollte nun Jeder,

wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.
q) Vergl. I. Band. S. 261.

wer Luſt und Talent hatte, in Verſen oder in Proſe zu ſcherzen und zu ſpotten, zur Cultur dieſer köſtlichen Gemüthsunterhaltung das Seinige beitragen. Die Menge der ſcandalöſen Schriften aus der goldnen Periode der italieniſchen Litteratur würde eine Reihe von Bänden füllen, wenn ſie alle geſammelt würden.

Und hier möchte wohl der rechte Platz für einige Nachrichten von dem verrufenen Peter dem Aretiner ſeyn, den ſeine ſchaamloſen Vergötterer mit nicht weniger Enthuſiasmus, als die Nation ihren Arioſt, den Göttlichen nannten [r]). Zu Arezzo im Florentiniſchen war dieſer merkwürdige Menſch gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts als Baſtard geboren. Sein Vater ſoll Luigi Bacci geheißen haben. Er ſelbſt begnügte ſich mit ſeinem Taufnahmen Peter und dem Anhange Der Aretiner (Pietro Aretino), ohne zu beſorgen, durch einen andern Peter, der auch von Arezzo ſeyn und ſich, wie mehrere Aretiner, nur nach ſeiner Vaterſtadt zu nennen Luſt haben konnte [s]), verdunkelt zu werden. Für die Erziehung des talentvollen Baſtards geſchah nichts. Er that ſich auch in der Folge, als er ein gefeierter Mann geworden war, nicht wenig darauf zu Gute, Alles, was er war, durch ſich ſelbſt geworden zu ſeyn.

Ob

r) Graf Mazzuchelli fand der Mühe werth, eine beſondre *Vita di Pietro Aretino* zu ſchreiben. Auch in ſeinem Wörterbuche iſt der Artikel *Pietro Aretino* einer der vorzüglicheren.

s) In Mazzuchelli's Wörterbuche ſind nicht weniger als zwanzig Autoren regiſtrirt, die gewöhnlich nur nach ihrer Vaterſtadt *Aretini* genannt werden. In keiner Provinzialſtadt Italiens ſind auch ſo viel berühmte Männer geboren, als in Arezzo.

Ob er gründlich Latein gelernt hat, iſt ungewiß. Das Griechiſche lag ganz außerhalb des Kreiſes, in welchem er, früh genug, zu glänzen anfing. Kaum hatte er aufgehört, ein Knabe zu ſeyn, als ihm ein Sonnett, mit dem er den päbſtlichen Ablaßhandel, ohne Zweifel mit vollem Rechte, angriff, eine Verweiſung aus ſeiner Vaterſtadt zuzog. Der verlaſſene junge Menſch — denn ſeine Mutter, die ihn bis dahin unterhalten hatte, konnte nun auch nichts mehr für ihn thun — wanderte nach Perugia. Da verdingte er ſich, um zu leben, bei einem Buchbinder und lernte deſſen Handwerk. Da konnte er zugleich manches Buch leſen, das ihm ſonſt nicht in die Hände gekommen wäre. Des Buchbinderlebens müde, wanderte er endlich voll Hoffnung und Selbſtvertrauen auf gutes Glück nach Rom. Da war er am rechten Orte; und bald lächelte ihm auch das Glück. Er wußte es dahin zu bringen, daß der Pabſt Leo X., der große Gönner des Witzes und Uebermuths, ihn bemerkte und lieb gewann. Er erhielt einen kleinen Dienſt. Er war noch in päbſtlichen Dienſten unter der Regierung Clemens VII. Sein Name wurde in Italien immer bekannter und gefürchteter. Nun fingen aber auch die Producte ſeines freien Witzes wieder an, ihn in Widerwärtigkeiten zu verwickeln. Er konnte nicht leugnen, Verfaſſer der frechen Sonette zu ſeyn, die als Commentare über ſechzehn ärgerliche Gemälde von Giulio Romano, oder gar von Raphael, in Umlauf gekommen waren. Der Pabſt konnte ihn nun nicht länger in ſeinen Dienſten behalten. Aus Rom verbannt, kehrte Peter der Aretiner, jetzt ein Mann von dreiſſig Jahren, nach ſeiner Vaterſtadt Arezzo zurück, wo man artig genug war, die Verbannung zu ignoriren, die er ſich früher auch hier zugezogen

hatte. Seine Meinung war auch nicht, in Arezzo zu bleiben. Er wollte ſich nur dem florentiniſchen Hofe nähern. Von dieſer Zeit an ſuchte er überhaupt, durch Schaden klug gemacht, ſeine ſittenloſe Autorſchaft mit der feinſten Politik in Uebereinſtimmung zu bringen; und dieſer Politik verdankte er das unerhörte Glück, auf dem Wege, der ihn ſonſt an den Pranger oder in's Zuchthaus geführt hätte, immer höher von Würde zu Würde zu ſteigen, und von den Großen des Landes, deren Geiſſel er hieß [s]), mit Gunſtbezeugungen überhäuft zu werden. Bald nach ſeiner Entfernung von Rom erſchien er als ein Mann, der Achtung verlangte, am Hofe des Johann von Medici zu Florenz. Durch dieſen Fürſten, der ihn ſehr freundlich aufnahm, wurde er dem Könige Franz von Frankreich bekannt. Er war nun, wie es der Augenblick verlangte, abwechſelnd ſchamloſer Autor und anſtändiger Weltmann. Eine goldne Kette, die ihm der König Franz ſchenkte, war das erſte Ehrenzeichen, das er öffentlich als einen Beweis des Anſehens tragen konnte, in welchem er bei den Großen ſtand. Mit dieſem Ehrenzeichen geſchmückt, wagte er ſich auch wieder nach Rom; und der Pabſt hatte nichts dagegen. Aber kein gutes Glück wartete dieſes Mal des Aretiners in Rom. Er wurde von einem Menſchen, den er als Nebenbuhler in einer Liebſchaft durch giftige Verſe zur doppelten Rache gereizt hatte, meuchelmörderiſch überfallen und mit einem Dolche ſo übel zugerichtet, daß man ihn für todt nach Hauſe trug. Fünf Wunden hatte er in der Bruſt erhalten, und

t) Il *Flagello de' Principi*, il *Veritiere*, e'l *Divino* ſind die Epithete, die ſeinem Namen auf den Titelblättern ſeiner Bücher faſt canzleimäßig angehängt wurden.

und ſeine Hände waren verſtümmelt. Schon froh- lockten ſeine Feinde laut. Man machte ſchon heilloſe Grabſchriften auf ihn; als er von ſeinem Kranken- lager wieder aufſtand, und, furchtbarer und verherr- lichter als je, allen Drohungen, wie allen Sitten, trotzte. Seine Briefe, deren nicht wenige gedruckt ſind, beweiſen, mit wie vielen berühmten und angeſehnen Perſonen er in Verbindung ſtand. Er ging nach Flo- renz zurück. Der Tod ſeines Gönners Johann von Medici ſchien ihn in neue Verlegenheit zu ſetzen. Aber weltklug genug, ein neues Glück mit Verſtand abzu- warten, zog ſich der Aretiner in eine litterariſche Ein- ſamkeit zurück und lebte vom Ertrage ſeiner Feder. Als privatiſirender Schriftſteller zog er nach Venedig. Aber ſeine Entfernung von der großen Welt währte nicht lange. Ihn mit dem Pabſt Clemens auszuſöh- nen, machte ſich der Doge Grilli ſelbſt zu einem an- gelegentlichen Geſchäfte. Im Gefolge einer feierli- chen Ambaſſade, die die Venezianer an den Kaiſer Carl V. abſchickten, war Peter der Aretiner; und für ihn ſchien ſich der Kaiſer faſt mehr, als für die Am- baſſade, zu intereſſiren. Vom Kaiſer geehrt und be- ſchenkt, kam er nun auch bei dem neuen Pabſt Ju- lius III. in ſolches Anſehen, daß er den päbſtlichen St. Peters-Orden erhielt. Er, der Verfaſſer der ſittenloſeſten Schriften, die ſeit der Erfindung der Buchdruckerkunſt in Umlauf gekommen waren, ſtand auf dem Punkte, Cardinal zu werden. Verdrießlich dar- über, daß er es nicht wurde, verließ er Rom wieder. Nicht lange nachher, im J. 1557, ſtarb er zu Ve- nedig [ss]).

Die

ss) Unter den Grabſchriften, durch die man nach ſeinem Tode

Die Geſchichte dieſes, durch ſeine unſaubern Werke unvergeßlich gewordenen Vielſchreibers verdiente dieſe umſtändlichere Erzählung. Denn nie hat es ein frivoler Autor in der großen Welt ſo weit gebracht als Peter der Aretiner; und nie iſt einer von ſeiner Partey ſo vergöttert worden. Der Enthuſiasmus, mit dem man ſeine Schriften aufnahm, würde ein Brandmahl im Charakter der italieniſchen Nation ſeyn, wenn der Aretiner nicht verſtanden hätte, den Geſchmack dieſer Nation in eben dem Grade zu ergötzen, wie er ihr ſittliches Gefühl mishandelte. Nicht in Allem, was er ſchrieb, zeigte er ſich als einen Mann von Geiſt. Mehrere ſeiner Werke, beſonders unter ſeinen ſchlüpfrigen Sonetten, ſind ſehr platte Zoten. Andre, die ernſthaft ſeyn ſollen, z. B. ſeine Paraphraſe der ſieben Bußpſalmen [t]), ſind langweilig. Aber in mehreren, durch die er am bekannteſten war, zu denen denn freilich einige der heilloſeſten gehören, muß der gerechte Geſchmacksrichter, auch wo ihn der Inhalt anekelt, dem hellen Sinne und dem feinen Beobachtungsgeiſte nicht weniger als der pikanten Natur und Leichtigkeit der Manier des frechen Peters, beſonders in ſeinem dialogiſchen Styl, Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Noch weit mehr äſthetiſchen Werth

Tode Rache an ihn nehmen wollte, möchte wohl dieſe die naivſte ſeyn:

Qui giace l'Aretin, poeta Toſco,
Che diſſe mal d'ognun, fuor che d'Iddio,
Scuſandoſi col dir: *Non lo conoſco.*

t) I ſette ſalmi della penitenzia di David, compoſti per M. Pietro Aretino, Venez. 1534. — Dieſe Pſalme ſind nachher noch öfter gedruckt. Man ſchätzte ſie als ein ganz vorzügliches Erbauungsbuch. Auch in das Franzöſiſche wurden ſie zwei Mal überſetzt.

Werth würde er ſeinen Schriften, beſonders ſeinen Verſen, ohne Mühe haben geben können, wenn er nicht alle Mühe geſpart hätte, durch die man nichts weiter als Vollkommenheit erreicht. Ihm genügten Beifall und Geld. Jährlich aufs wenigſte tauſend Scudi zu verdienen, bedurfte er, wie er von ſich rühmte, nichts mehr als ein Tintefaß, eine Feder, und ein Buch Papier; und weil ihn gar nichts ernſthaft intereſſirte, ſchrieb er alles Mögliche; ſchamlos ſatyriſche Dialogen; eine Paraphraſe der ſieben Bußpſalme; drei Bücher von der Menſchheit Chriſti; Betrachtungen über das erſte Buch Moſes; das Leben der heil. Catharina; noch mehrere geiſtliche Werke; fünf Luſtſpiele; ein Trauerſpiel; ein Paar unvollendete Epopöen; Sonette, ſatyriſche Capitel u. ſ. w. [u]). Faſt alle dieſe Schriften gehören in Italien zu den verbotenen Büchern. Die Satyre des Aretiners, ſo ſehr ſie von ſeinen Zeitgenoſſen gefürchtet wurde [x]), iſt zu perſönlich, um für die Nachwelt ſonderliches Intereſſe zu haben. Auch wo man weiß,

u) Das vollſtändige Verzeichniß der Schriften Peters des Aretiners liefert Mazzuchelli. Die burlesk ſatyriſchen Capitel, Stanzen und Sonette glänzen nach ihrer Art auch in den oben angezeigten *Opere burlesche*, die Grazzini zu ſammeln anfing.

x) Wie ſehr der Kaiſer Carl V. ſich vor der Feder des Aretiners fürchtete, pflegt man unter andern durch eine ziemlich bekannte Anekdote zu beweiſen. Als Carl mit ſeiner Flotte von der übel berechneten und unglücklich ausgefallenen Expedition gegen Algier zurückkam, ließ er unverzüglich dem Aretiner, damit er ſchweigen möchte, ein Geſchenk von hundert Scudi einhändigen. Der Aretiner nahm das Geld und ſagte, indem er es nahm: "Eine kleine Summe für eine ſo große Narrheit!"

weiß, wen ſie treffen ſoll, iſt ſie wegen der vielen Neben-Anſpielungen auf die Sitten und geſellſchaftlichen Gebräuche jener Zeit ſchwer zu verſtehen. Wo ſie in Epiſteln an Große eingekleidet und deßhalb züchtiger und gemäßigter iſt, blickt die ſchlaue Unterthänigkeit des Aretiners und zuweilen auch ganz ohne Schleier ſeine Bettelei durch [y]). Was er für die Cultur der italieniſchen Proſe gethan hat, wird im folgenden Capitel berührt werden.

Eine Schule ſtiftete indeſſen der Aretiner nicht. Er war ſelbſt, nur mit mehr Ungezogenheit, als alle ſeine Vorgänger, einem längſt gebahnten Wege gefolgt. Mehr als Ein guter Kopf ſchloß ſich, mancher

y) Was kann man z. B. Bettelhafteres leſen, als folgenden Schluß eines ſeiner poetiſchen Sendſchreiben an den Großherzog von Florenz:

Or nel venirne a la concluſione,
 Ponga mente a la mia grande ſperanza
 La grandiſſima voſtra diſcrezione,
Che amicitia non fu, ma fratellanza,
 Quella c'hebbi col voſtro genitore
 Di propria man di voi n'ho la quetanza.
So ben ch'io gli era inutil ſervitore,
 Ma piacque a la bonta che vi fa tale
 Scrivermi cio per rallegrarmi il core,
Che vi par de la lettra Imperiale
 Che gia mandovi la ſua Maeſtade
 Perche voi mi teneſſe in ſu le gale.
Finaliter la voſtra umanitade
 Facci ora ſi, che non l'eſca di mente
 La mia ſtraordinaria povertade.
Di Vinezia rifugio d'ogni gente
 Nel meſe di Novembre a giorni doi
 L'anno affamato troppo beſtialmente
Pietro Aretino Servo dei ſervi di voi.

cher freilich nur in ſeinen übermüthigen Launen, an den nicht weniger frivolen, aber feineren Berni. Unter denen, die mit Berni Partei gegen den Aretiner machten, war einer der eifrigſten Poſſen- und Satyren-Reimer Giovanni Mauro, aus einer edlen Familie im Friaul. Seine burlesken oder bernesken Verſe gehören zu den derbeſten in ihrer Art, haben aber übrigens keinen beſondern Charakter [z]). Eben ſo wenig die ähnlichen Arbeiten von Molza und dem ſonſt ſehr ehrbaren Della Caſa, der ſich nicht ſchämte, unter andern auch durch eins der scandalöſeſten Schmutzgedichte berühmt zu werden [a]).

Zur Partei des Aretiners gehörte Agnolo Firenzuola von Florenz. Als Luſtſpieldichter iſt er ſchon oben genannt. Er war, nach dem Bericht der meiſten Litteratoren, wo nicht ein Abt, doch ein Geiſtlicher [b]). Sein entſchiedener Hang zur libertiniſchen Poeſie beſtimmte ihn freilich zu einem andern Stande. Aber was vertrug ſich damals nicht mit dem Stande eines Geiſtlichen in Italien?

Anfangs

z) Man findet ſie in den ſchon öfter angeführten *Opere burlesche*.

a) Das ſchändliche Capitolo del forno von della Caſa ſcheint auch ſelbſt den Italienern faſt zu kräftig geweſen zu ſeyn, weil es den unnatürlichen Lüſten ſchmeichelt, die im neueren Italien, wenn gleich vielleicht nicht viel weniger als im alten Griechenland und Rom beliebt, doch immer verſteckt geblieben waren.

b) Tiraboſchi (Storia etc. T. VII. p. III.) will nicht glauben, daß Firenzuola ein Geiſtlicher geweſen ſei, weil ein Geiſtlicher keinen ſo frivolen Geſchmack haben könne. Dachte der große Kenner der Litteratur nicht einmal an den Erzbiſchoff della Caſa?

Anfangs Freund des Aretiners, dann ſein erbittertſter und unverſöhnlicher Feind war der damals mit ihm faſt gleich berüchtigte Niccolò Franco von Benevent. Auch ſeiner mußte vorläufig ſchon bei der Geſchichte der Sonettenpoeſie gedacht werden; und wer die claſſiſche Eleganz ſeiner vortrefflichen Schifferſonette zu ſchätzen weiß, muß die Verwilderung eines ſo vorzüglichen Kopfs noch mehr bedauern. Aber Franco war, wie der Aretiner, ein zu niedrig denkender Menſch, um nach der Idee irgend einer Vortrefflichkeit ſich ernſthaft zu bilden. Anfangs gelang es auch ihm, ſich bei den Großen einzuſchmeicheln und Geſchenke bald zu erbetteln, bald zu ertrotzen. Seine Paſquille wurden wie die des Aretiners gefürchtet. Aber, wie dieſer, ſich mit Ehren aus jedem verdrießlichen Handel zu ziehen, in den ihn ſeine Schmähſucht verwickelte, verſtand er nicht. In Venedig wurde er mehr als Ein Mahl mit verdienten Stockſchlägen belohnt. Die Auszeichnung, die dem Aretiner von den Großen widerfuhr, ſcheint zu der Erbitterung, die Franco gegen ihn faßte, die erſte Veranlaſſung gegeben zu haben. Neid von der einen, Rache von der andern Seite, und eine gleich ehrloſe Denkart Beider riß ſie nun hin, in den giftigſten Sonetten einander bis auf den moraliſchen Tod zu verfolgen. Der fruchtbarſte an ſolchen Sonetten war Franco. Er lieferte nicht weniger als zweihundert und funfzig, die ausdrücklich unter dem Titel Sonette gegen den Aretiner in's Publicum kamen; und um die Lectüre noch annehmlicher zu machen, fügte er zweihundert Stück hinzu, die er ohne Umſtände nach ihrem Inhalte Priapeia betitelte [c]). Aber

c) Rime di M. *Niccolò Franco contra Pietro Aretino*, e la

Aber der Aretiner triumphirte, und Franco ſank immer tiefer. Wüthend griff nun der Elende ohne alle Rückſicht mit ſeinen paſquiliniſchen Verſen Jeden an, wer ihm in den Wurf kam. Er trieb es ſo lange, bis der Pabſt Pius V. ihn auserſah, ein Exempel zu ſtatuiren, und dem unerhörten Unfuge der Paſquillenreimerei ein wenig Einhalt zu thun. Niccolò Franco ſtarb vor Rom am Galgen im J. 1569.

Aber die Anhänglichkeit des italieniſchen Publicums an die burlesk ſatyriſche und ſchlüpfrige Poeſie dauerte fort. Der Mann, der damals als das kritiſche Oberhaupt der zügelloſen Secte der Spott- und Poſſen-Reimer ſich geltend zu machen wußte, war Anton Franceſco Grazzini von Florenz, bekannter unter dem akademiſchen Spitznahmen der Plotzfiſch (il Laſca). Er ſelbſt hatte ſich mit dieſem Nahmen beehrt, als er in Florenz Mitglied der Akademie der Feuchten (degli Umidi) wurde; und als er in die neugeſtiftete Akademie von der Kleie (della cruſca) trat, fand er nicht für nöthig, ſich umzutaufen, weil doch, wie er zu bemerken beliebte, die Plotzfiſche mit Mehl beſtreuet würden, wenn man ſie briete. Solche an ſich ſchaalen Anekdötchen gehören auch zur Geſchichte des litterariſchen Geſchmacks einer Nation. Grazzini war nichts weniger, als ein gemeiner Kopf, und bei aller ſeiner faſt ſchwärmeriſchen Vorliebe für die frivolſte Geiſtesunterhaltung blieb er ein Mann von Ehre. Sein heller Verſtand und ſein unbefangener Sinn verleideten ihm die monotone Liebeslitänei der Petrarchiſten und die

la Priapea del medeſimo. *Terza* edizione, con grazia e privilegio Pasquillico. 1548.

die ſteife Feierlichkeit der pedantiſchen Nachahmer der Alten. Dieſen Verirrungen des Geſchmacks ſeiner Zeitgenoſſen wollte er herzhaft entgegenarbeiten. Deßwegen pries er in Proſe und in Verſen die unaffectirte Poeſie Berni's. Deßwegen veranſtaltete er die bekannte Sammlung von Gedichten im berneſken Styl, und eine ähnliche, durch die er die Carnavalslieder vor dem Untergange zu retten ſuchte [d]). Seine eignen Gedichte gehören größten Theils in dieſelbe Claſſe. Eigenthümliches haben ſie wenig, aber ſehr viel Natur, Leichtigkeit und eine männliche Präciſion des Ausdrucks [e]).

Nach

d) Beide Sammlungen ſind ſchon oben angezeigt.

e) Folgendes artige Sonett des Laſca an ſich ſelbſt enthält ſeine Theorie der wahren Dichtkunſt:

Ben doverreſti il cielo e tutti i ſanti,
  Laſca, divotamente ringraziare,
  Che fuor di man de' dotti e de' pedanti
  Uſcita è l'alma Poeſia volgare.
Or ſi vedranno Maſcherate e Canti
  Chiari ed allegri per Firenze andare;
  Talchè la plebe, le dame e gli amanti
  Più non s'avranno il cervello a ſtillare.
Allegrezza, piacer, diletto e ſpaſſo
  Aran delle Commedie gli uditori:
  E le regole antiche andranno a ſpaſſo.
Giuochi diverſi, e travagliati amori:
  La ſperanza e 'l timore; or alto or baſſo
  Chiuderan lieti e tormentoſi i cuori:
      E dopo uſciran fuori
  Intermedi giocondi, che daranno
  Gioja e contento, e non pena ed affanno;
      Perchè a veder s'avranno,
  Stravaganti non già, ſcuri e terribili;
  Ma chiari, belli, vaghi e conoſcibili.
      Talchè quaſi inviſibili

 Rimar-

Nach der Sammlung, die Grazzini veranſtaltete, kann man den Werth der burlesken Poeſie dieſes Zeitalters in ihrem ganzen Umfange hinlänglich ſchätzen lernen. Alle metriſchen Formen, die damals die beliebteſten waren, wurden dem unedlen Stoffe angepaßt; die Stanze indeſſen weniger, als die Sonettenform und die Reimkette. In dieſen Formen wetteiferten die witzigſten Köpfe, dem Inhalte Mannigfaltigkeit und überraſchende Neuheit zu geben; und doch brachten ſie es nicht viel weiter, als bis zur luſtigen Unerſchöpflichkeit in zwei Arten von Späßen. Was in ihren Satyren mehr als Perſönlichkeit war, kleideten ſie entweder in komiſche Lobreden auf alle möglichen Dinge ein; oder der unſaubere Theil ihrer Witzelei war gewöhnlich nichts andres als ein doppelſinniges Spiel mit gewiſſen Wörtern, die man nach Belieben in einer ehrbaren oder unehrbaren Bedeutung verſtehen kann. Dergleichen Spiele betrieb man auch geſellſchaftlich, beſonders in der Akademie der Ungeſchlachten (Rozzi)[f].

In die erzählende Poeſie drang der burleske Styl anfangs mit etwas weniger Uebermuth. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland von Bojardo ſchwebte noch zwiſchen entſchiedenem Scherz und halbem Ernſte. Zum lächerlichen Helden eines burlesk

Rimarranno i poemi, aſcoſi e piatti,
Alla Latina, o alla Greca fatti.

Eine gute Sammlung aller Sonette und Canzonen des Laſca ſind die Rime di *Antonfranceſco Grazzini*, detto *il Laſca*. Firenze, 1741. 8.

f) Einer ihrer Hauptmänner war Angelo Cenni, genannt *il Riſoluto*. S. die Sonetti del Riſoluto de' Rozzi. Siena, 1547.

leſk erzählenden Gedichts machte den großen Roland zuerſt Teofilo Folengo aus dem Mantuaniſchen, auch einer von den luſtigen Abenteurern, deren Bahnen ſich in ganz Italien durchkreuzten. Auch er war geiſtlich erzogen; wurde Benedictiner-Mönch; entlief aus dem Kloſter; trieb ſich mit ſeinen leichtſinnigen Verſen am längſten im Neapolitaniſchen umher; wurde endlich, nach der Vorſtellungsart ſeiner Glaubensgenoſſen, wieder gottesfürchtig, und ſtarb im J. 1544 im Kloſter. Unter dem Namen Limerno Pitocco gab er ſein Rolandchen (*Orlandino*) heraus [g]); eine drollige Verkleidung des Roland, den man ſich als den Großen zu denken gewohnt war, in einen Bettelknaben.

Eben dieſer Folengo brachte einen neuen Hauptſpaß, die macaroniſche Poeſie, in die Mode. So fing man jeßt an ein halb lateiniſches, halb italieniſches Kauderwelſch zu nennen, das durch ſich ſelbſt ſchon Lachen erregte. Ob Folengo der Erfinder dieſes Kauderwelſch iſt, oder ob er es nur zuerſt methodiſch behandelt und auf eine komiſche Art in Umlauf geſeßt hat, iſt kaum der Mühe der litterariſchen Nachforſchung werth. Denn den Anfang dieſer lächerlichen Sprachmiſchung hatten ohne Zweifel unwiſſende Lateinſchreiber gemacht, die es ganz ernſtlich damit meinten. In der Lateinſchreiberei der mittleren Jahrhunderte achtete man kaum darauf; und mancher Kloſterbruder Folengo's mochte wohl ein ähnliches Latein ſprechen. Aber nur ein jovia-

g) Die älteſte Ausgabe des Orlandino iſt die Veneziani-ſche vom Jahr 1526.

jovialiſcher Kopf, der ein ſo feiner Kenner der reinen Latinität und ſeiner Mutterſprache, wie Folengo, war, konnte die Laune und das Talent haben, und die Mühe aufwenden, aus einem Quodlibet von Italieniſch und Latein etwas Witziges zu machen und lange Gedichte in dieſer Manier zu verſificiren. Folengo's macaroniſche Gedichte, die er unter dem Namen Merlinus Coccajus herausgab [h]), ſind freilich von einem Ende bis zum andern nicht viel mehr als Poſſen; aber den Rang artiger Poſſen muß ihnen die Kritik zugeſtehen [i]).

* * *

Was in Italien für die übrigen Dichtungsarten damals geſchah, iſt kaum nennenswerth, die Wer-

h) Opus *Merlini Coccaji*, poetae Mantuani, Macaronicorum. — Die vor mir liegende Ausgabe (Amſterdam, 1692) hat erklärende Randgloſſen.

i) Ein Pröbchen der macaroniſchen Sprache und des macaroniſchen Witzes des Folengo mag dieſe kleine Elegie ſeyn:

Tempus erat, flores cum primavera galantos
  Spuntabat, & freddas ſcolat Apollo brinas.
Sancta facit ſaltare foras Agneſa luſertas,
  Capraque cum Capro, cum Cane Cagna coit.
Stalladizza novas Armenta Biolcus ad herbas
  Menat, & ad Torum calda vedella fugit.
Boſchicolae friſolat Roſignolae gorga per umbras
  Rognonesque magis ſcaldat alhora Venus.
Ante meos oculos quando desgratia duxit
  Te, dum paſcebam, cara Zanina, Capras.
Discarigavit Amor talem mihi crede verettam,
  Quod pro te veluti pegola nigra bruſos.

Werke der Dichter abgerechnet, die ſchon oben hervorgehoben ſind.

Kein Schäfergedicht entſtand, das neben Sanazzar's Arkadien geſtellt zu werden verdiente. An unbedeutenden Eklogen war kein Mangel. Solche Eklogen waren faſt ſo gemein wie mittelmäßige Sonette.

Unter den didaktiſchen Gedichten, die zu ihrer Zeit Leſer fanden und noch nicht ganz in Vergeſſenheit gerathen ſind, waren die bekannteſten die Jagd von einem gewiſſen Tito Giovanni von Scandiano, und eine Bearbeitung deſſelben Thema's von Erasmo von Valvaſone. Beide überſetzten auch Verſchiedenes aus der alten Litteratur. Aber ihre Lehrgedichte traten hinter denen von Rucellai und Alamanni in den Schatten. Die Amme (la Balia) von Tanſillo, ein didaktiſches Werkchen in terze rime, iſt mehr eine Rede, durch welche den Müttern die Pflicht, ihre Kinder nicht an Ammen zu übergeben, in das Gewiſſen demonſtrirt wird, als ein Gedicht.

*　*
*

Zur Geſchichte der Reimkünſte und metriſchen Spiele iſt hier kein Raum. Die Verſuche, dem italieniſchen Romanzo die antiken Sylbenmaße widernatürlich aufzudringen, wurden beſonders von dem gelehrten Kritiker Claudio Tolommei von Siena erneuert [k]). Auch Annibal Caro machte,

k) Die Monſtroſität der Hexameter und Pentameter des Tolommei kann man nach folgenden beurtheilen:

 Orna

te, ſo gut es gehen wollte, italieniſche Hexameter und Pentameter.

Torquato Taſſo.

Italien hatte nun eine poetiſche Litteratur. Seine berühmteſten Dichter waren Häupter einer kaum überſehbaren Schaar. Sie ſtanden nicht mehr, wie Dante und Petrarch zu ihrer Zeit, faſt einzig, als Wundermänner, vor dem Publicum da. Arioſt war der Homer ſeiner Nation geworden. Der erſte Preis der italieniſchen Poeſie wurde wenigſtens von competenten Richtern keinem Andern, als ihm, zuerkannt. Wem der nächſte gebühre, darüber aber waren die Stimmen ſo getheilt, daß kaum ein Richterſpruch hörbar werden konnte. Der wahre Abſtand zwiſchen Arioſt und allen ſeinen mitdichtenden Zeitgenoſſen war gar zu groß. Die Stelle für den Dichter, der nach ihm der Erſte heißen ſollte, war noch offen. Torquato Taſſo, der dieſe Stelle einnahm, macht wieder Epoche

Orna il colle vago, Parnaſo, or adorna la fronte
  Quinci di ſanti rami, quindi di frondi ſacre.
Spargi intorno i fiori con colta amaranto viole,
  Colma d'odor tutta ſpiri la bella via.
L'arbore che è ſempre verde e ſacro ſempre ad Apollo
  Oggi per ampio giro ſtenda i felici rami:
Oggi e l'acqua pura, che d'alto Elicona riſorge,
  Veggaſi piu chiara che ſi vedeſſe pria.
Oggi le ſante muſe con amica ed oneſta favella
  Cantino i fatti tui, Febo, le lode tue.
A gara Calliope canti or colla dotta Talia:
  A gara contra Erato canti la bella Clio,
O come dritto fia, che ſi vaga ſanta carola
  Colma di gioje vada, piena di feſte giri.

che in der Geſchichte der italieniſchen Poeſie. Der Geſchichtſchreiber möchte hier ein neues Buch anfangen. Aber ſo wohl der Geiſt der Poeſie Taſſo's, als der Abſtand zwiſchen ihm und den folgenden Dichtern, fällt deutlicher in's Auge, wenn man die Epoche, die mit Arioſt anfing, mit Taſſo ſich endigen läßt.

Torquato Taſſo's Leben iſt das romanhafteſte aller italieniſchen Dichter nach Dante [1]). Wer es mit dem Leben Arioſt's vergleicht, kann, auch ohne von dem einen oder dem andern einen Vers geleſen zu haben, ſich ſchon in der Muthmaßung ein ziemlich richtiges Bild von der Charakterverſchiedenheit der Poeſie beider Dichter entwerfen. Beide lebten ungefähr unter denſelben Verhältniſſen, wenn gleich zu verſchiedenen Zeiten, an demſelben Hofe. Aber Arioſt war, zu ſeinem Glück, ein praktiſch verſtändiger Mann, und Taſſo, zu ſeinem Verderben, auch da, wo es praktiſchen Verſtand galt, ein Dichter. Jener wurde mit aller ſeiner Weltklugheit ſeines Lebens nicht froh. Welches Glück durfte ſich dieſer, der ſich mit leidenſchaftlich ſchwärmender Phantaſie jedem Gefühle hingab, an einem Hofe verſprechen?

Die

1) Hinlänglich bekannt iſt Taſſo's Biographie von ſeinem Zeitgenoſſen und Freunde, dem Marcheſe Giambatiſta Manſo. Aber eben ſo bekannt iſt auch, daß dieſe Biographie den Leſer gerade da verläßt, wo man ſich nach hiſtoriſchen Aufſchlüſſen zu den merkwürdigſten Unglücksfällen Taſſo's am lebhafteſten ſehnt. Wer den Dichter als Menſchen näher kennen lernen will, muß ſeine Briefe nicht überſehen. In der vollſtändigſten Ausgabe der Werke Taſſo's (Venedig, 1735, in 12 Quartbänden) nehmen die Briefe zwei Bände ein.

Die günſtigſten Umſtände vereinigten ſich, das Talent, mit dem Torquato Taſſo im J. 1544, alſo eilf Jahre nach Arioſt's Tode, zu Sorrento im Neapolitaniſchen geboren wurde, früh zu entwickeln [m]). Sein Vater Bernardo Taſſo, der als Staatsmann und Dichter in Anſehen ſtand, übergab ihn dem Jeſuitercollegium in Neapel zur erſten Erziehung. Dort ſoll der lebhafte Knabe ſchon in ſeinem achten Jahre Verſe gemacht und Reden gehalten haben. Bald darauf mußte ihn ſein Vater, den das Schickſal ſeines Fürſten aus dem Neapolitaniſchen vertrieb, einem Verwandten zu Rom anvertrauen. Von Rom wurde der junge Taſſo nach Bergamo geſchickt. Von Bergamo kam er endlich, in den alten Sprachen ſchon hinlänglich unterrichtet, in ſeinem dreizehnten Jahre auf die Univerſität zu Padua; und ſein erſtes litterariſches Beſtreben war, ein Polyhiſtor zu werden. Zum bewundern glückte es ihm mit allen Studien, die er anfing. Er legte ſich in Padua zugleich auf die Theologie, die Jurisprudenz, und die Philoſophie; und nach vier Jahren wurde er von allen drei Facultäten, nach damaliger Sitte, mit einem Lorberkranze promovirt. Nur mit der Medicin ſcheint er ſich nicht haben befaſſen zu wollen. Der achtzehnjährige Jüngling war nun ſchon in ſeiner Art ein gemachter Mann; und

m) Es macht den beiden italieniſchen Städten Sorrento und Bergamo Ehre, daß jede den Dichter, auf den die ganze Nation ſtolz iſt, ſich beſonders als den ihrigen zueignet. Aber daß man darüber ſtreiten konnte, ob Bergamo oder Sorrent Taſſo's Vaterſtadt ſei, kann der unbefangene Verſtand kaum begreifen; denn weder in Bergano, noch in Sorrent bezweifelte man das Factum, daß Torquato Taſſo in Sorrent geboren, ſeine Familie aber in Bergamo einheimiſch war.

und ſchon verbreitete ſich auch der Ruhm ſeiner Verſe. Eine kleine Verfolgung erlebte er in Bologna, wohin ihn die Einladung des påbſtlichen Vicelegaten gezogen hatte. Man hatte ihn im Verdacht, der Verfaſſer einiger årgerlichen Spottſonette zu ſeyn, die in Bologna nicht gut aufgenommen wurden. Håſcher rückten auf ſein Zimmer. Man durchſuchte ſeine Papiere. Sehr beleidigt durch dieſe polizeimåßige Behandlung, ging der junge Taſſo nach Padua zurück. Er war noch nicht neunzehn Jahr alt, als er mit ſeinem Rinald (il Rinaldo), einem epiſchen Werke in zwölf Geſången, als Nachahmer Arioſt's das Publicum begrüßte.

Mit der Erſcheinung des Rinald im J. 1562 fångt der zweite Theil der Lebensgeſchichte Torquato Taſſo's an. Er hatte dieſes Gedicht dem Cardinal Ludwig von Eſte, einem Bruder des Herzogs Alfons II. von Ferrara, zugeeignet. Der Cardinal und der Herzog beriefen den Dichter, in dem ſie einen zweiten Arioſt heranreifen zu ſehen glaubten, an ihren Hof. Voll jugendlicher Hoffnungen und dichteriſcher Tråume und Entwürfe, zog Taſſo in das herzogliche Schloß zu Ferrara ein. Er erhielt auf Koſten des Herzogs Alles, was zur anſtåndigen Subſiſtenz gehört, und dazu keine Geſchåfte. Er war auch beſchåftigt genug mit ſeinem befreiten Jeruſalem. Schon damals arbeitete er am Plan und an der Ausführung dieſes Gedichts, das ſeinen Namen durch Europa getragen hat; und das Publicum ſprach ſchon davon. Berühmt, wie es nur ſelten ein junger Mann in dieſem Alter geweſen iſt, begleitete Taſſo im Jahr 1571 den Cardinal von Eſte auf einer Reiſe nach Paris. Auch da wurde er verherrlicht. Bald nach ſeiner

ner Zurückkunft ſah er ſein Schäferſpiel, den Amynt, das als eine Zwiſchenarbeit während der Fortſetzung des befreiten Jeruſalem entſtanden war, mit rauſchendem Beifalle vor dem Hofe zu Ferrara aufgeführt. Sein Glück an dieſem glänzenden Hofe ſchien ſich immer mehr zu befeſtigen, während vielleicht ſchon damals der Keim ſeines Unglücks in ſeiner Bruſt erwuchs. Denn wenn er, wie die geheime Geſchichte meldet, die Prinzeſſin Leonora, die Schweſter des Herzogs, leidenſchaftlich zu lieben wagte, war damals, als er an allen Feſten und Freuden des Hofes Theil nahm, die erſte Veranlaſſung dazu. Mit Fleiß und Feuer arbeitete er indeſſen an ſeinem befreiten Jeruſalem fort. Er verhehlte es nicht, daß er mehr, als der vergötterte Arioſt, zu leiſten geſonnen ſei. So wenig Ruhmredigkeit in ſeinem Charakter lag, ſo auffallend mußte doch ſeine poetiſche Anmaßung ſeyn. Denn er tadelte laut an Arioſt's raſendem Roland nicht nur die unſchickliche Compoſition und etwa einige Stellen in der Ausführung; er verwarf, nach Grundſätzen, die ganze Manier der romantiſchen Epopöe, ſo wie ſie nun ſchon eine claſſiſche Autorität in Italien erhalten hatte. Zu dieſer kritiſchen Meinung bekannte er ſich öffentlich durch ſeinen Gonzaga, ein Geſpräch über die anſtändigen Freuden, das er drucken ließ [n]). Den ſchwärmeriſch moraliſchen Ernſt ſeiner Denkart wollte er in die romantiſche Ritterpoeſie übertragen wiſſen; und eine regelmäßige Form, nach dem Muſter der antiken Epopöen, ſchien ihm, ohne alle ängſtliche Nachahmung der-

n) *Gonzaga*, ovvero del piacer oneſto, dialogo. Es ſteht im 7ten Bande der Venezianiſchen Ausgabe der Werke des Taſſo.

derſelben, zum Weſen und zur Würde der epiſchen Dichtung zu gehören. Jener moraliſche Ernſt der romantiſchen Schwärmerei war aber den Italienern ſeit Petrarch ganz fremd geworden. Taſſo zeigte ihn mit petrarchiſcher Treuherzigkeit auch in ſeinen Sonetten. Unter dieſen Umſtänden konnte es ihm an Gegnern nicht fehlen. Man beneidete ihn als einen verzogenen Günſtling des Glücks. Man fing an, ihn als einen Phantaſten und Pedanten zu verlachen. An dem Hofe ſelbſt, wo man ſeiner Poeſie Gerechtigkeit widerfahren ließ, konnte ſeine Empfindſamkeit ſchwerlich gefallen; und proſaiſche Anſprüche an die Gunſt der Damen zu machen, ſchien ihn um ſo weniger zu kleiden, da er nicht ſchön und noch dazu kränklich und hypochonderiſch war.

Noch ehe das befreite Jeruſalem vollendet wurde, zogen ſich die Wolken über dem Dichter ſchon ſichtbar zuſammen. Nach dem Berichte ſeines Freundes und Biographen Manſo war es im Jahr 1577, als Taſſo die Unbeſonnenheit hatte, gegen einen Hofcavalier, der ſich, wenigſtens nach Taſſo's Ueberzeugung, verrätheriſch gegen ihn betragen hatte, in den fürſtlichen Zimmern den Degen zu ziehen. Der Herzog, der damals dem Dichter noch ſehr wohl wollte, glaubte der Ehre ſeines Hofes doch ſo viel ſchuldig zu ſeyn, daß er ein ſolches Vergehen nicht ganz ungeahndet ließe. Taſſo erhielt auf einige Zeit Stubenarreſt. Das ſollte ſeine ganze Strafe ſeyn. Aber in der Phantaſie des beleidigten Enthuſiaſten, der nur ſein Recht verfochten zu haben glaubte, verwandelte ſich ſein Zimmer in ein entehrendes Gefängniß. Er hielt ſich für unverantwortlich verkannt, gekränkt, und mißhandelt. Er entfloh heimlich vom Schloſſe. Mit verſtörten

Sin-

Sinnen, und ungewiß, wohin er ſich nun weiter wenden wollte, kam er in Turin an.

Verleidet war dem unglücklichen Taſſo nun ſchon ſein Ruhm, der gerade jetzt ſeine äußerſte Höhe während des Lebens des Dichters erreicht hatte. Der vierte Geſang des befreiten Jeruſalem wurde, als Probe des Ganzen, in einer Sammlung von Gedichten im J. 1579 abgedruckt. Taſſo ſelbſt irrte indeſſen unter dem pretiöſen Namen Omero Fuggiguerra (Homer, der vor dem Streite flieht,) zwiſchen Turin und Rom umher. Denn von Turin, wo man ihn mitleidig und freundlich aufgenommen hatte, war er, vor neuer Verrätherei beſorgt, ſchon wieder heimlich entflohen. In Rom nahm er ſeine Zuflucht zu einem Landsmanne, dem Cardinal Albani. Auch bei dieſem konnte er nicht ausdauern. Als Schäfer verkleidet, machte er ſich auf den Weg nach ſeiner Vaterſtadt Sorrento, um ſeine Schweſter, die dort verheirathet war, einmal wiederzuſehen. Aber auch in Sorrent ließ ihn ſein zerrüttetes Herz nicht lange ruhen. Ein Gefühl, über das er immer weniger Herr werden konnte, zog ihn nach Ferrara zurück. Er ſuchte um die Erlaubniß nach, wieder umkehren zu dürfen; und er erhielt ſie. Seine Wiederankunft in Ferrara wurde bei Hofe wie ein Feſt gefeiert. Alles, was das gute Vernehmen zwiſchen ihm und dem Herzoge geſtört hatte, ſchien verziehen und vergeſſen. Aber ehe man ſich deſſen verſah, war Taſſo wieder entwiſcht. Er hatte Kälte und Spott mitten in der Feierlichkeit bemerkt, mit der man ihn wieder empfangen hatte. Er klagte ſein Leid dem Herzoge von Urbino. Dieſer Fürſt rieth ihm in der beſten Abſicht, noch ein Mal nach Ferrara umzukehren und ſeinem Beſchützer nicht

zu

zu trotzen. Er konnte nicht vorherſehen, daß der Unglückliche, der bis dahin ſich nur einbildete, unedel behandelt zu ſeyn, nun wirklich die empfindlichſte Beſchimpfung erfahren ſollte.

Was den Herzog Alfons II. von Ferrara, der bisher die Ehre ſeines Dichters als die ſeinige angeſehen hatte, zu dem harten Verfahren bewog, das den Tiefgebeugten ganz zu Boden drückte, iſt das hiſtoriſche Geheimniß, das noch durch keine Nachforſchungen, weder in Bibliotheken, noch in Archiven, hat aufgeklärt werden können. Taſſo ſelbſt erwähnt in ſeinen Briefen, ſo viel ihrer bekannt geworden ſind, auch nicht durch die leiſeſte Anſpielung der Urſache der Demüthigung, die er nie verſchmerzte. So viel ſieht man wohl, daß denjenigen, die den Schlüſſel zum Räthſel beſaßen, ſelbſt daran gelegen war, ihn zu verbergen. Dieſer Umſtand giebt denn allerdings der Anekdote, die der gelehrte Muratori von Hörenſagen hatte und zuerſt in's Publicum brachte, mehr Gewicht, als ſie ſonſt haben würde o). Nach dieſer Anekdote wurde der ſchwärmeriſche Taſſo das Opfer der leidenſchaftlichen und hoffnungsloſen Liebe, die er für die Prinzeſſin Leonore von Eſte, die Schweſter ſeines Fürſten, ſchon lange gefühlt und vergebens bekämpft hatte. Leonore von Eſte war es geweſen, die ihn zu den glühenden Sonetten begeiſtert hatte, aus denen alle Gefühle der unglücklichen Liebe mit einer Wahr-

o) Muratori machte dieſe Anekdote zugleich mit mehreren bis dahin ungedruckten Briefen des Taſſo bekannt, die er für die venezianiſche Ausgabe der ſämmtlichen Werke des Dichters ſammelte. Sein Bericht ſteht im 10ten Bande dieſer Ausgabe.

Wahrheit ſprechen, die keine täuſchende Kunſt ſo ſtark und innig nachahmen kann. Den Namen ſeiner Leonore in ſeinen Gedichten tönen zu laſſen, ohne ſich zu verrathen, huldigte er poetiſch zum Schein einer Hofdame, die Leonore Sanvitale hieß. Nie hatte er ſich auch ein indiſcretes Betragen gegen die Prinzeſſin zu Schulden kommen laſſen, bis er, kaum noch ſeiner Sinne mächtig, zum letzten Male nach Ferrara zurückkehrte. Da ſoll er ſich, als er die Prinzeſſin wieder erblickte, wie ein Wahnſinniger, in Gegenwart des Hofes an ihre Bruſt geworfen und ſie in ſeine Arme geſchloſſen haben. Gewiß iſt, daß der Herzog ihn als einen Wahnſinnigen zu behandeln befahl. Dem Verfaſſer des befreiten Jeruſalem wurde um dieſelbe Zeit, als dieſes Gedicht zuerſt als ein Ganzes dem Publicum vorgelegt wurde p), auf Befehl des Fürſten, dem er es zugeeignet hatte, zu Ferrara eine Wohnung im St. Annen-Hoſpital, das hieß, im Tollhauſe angewieſen.

Sechs Jahr dauerte die ſchimpfliche Gefangenſchaft des bedauernswürdigſten der Dichter. Mit einer Art von Achtung ſcheint er indeſſen nach wie vor behandelt worden zu ſeyn. Er hatte, wie alle Umſtände beweiſen, ſeine Zimmer für ſich. Es war ihm auch nicht verwehrt, Briefe zu wechſeln. Er durfte in dieſen Briefen, deren mehrere noch vorhanden ſind, die Großen, an die er ſchrieb, auffordern, ſich für ſeine Freiheit bei ſeinem Fürſten zu verwenden. Der Her-

p) Das befreite Jeruſalem kam zuerſt unter dem Titel *Il Goffredo* in 16 Geſängen zu Venedig im Jahr 1580 heraus. Im J. 1581 erſchien es zu Parma in 20 Geſängen, und in demſelben Jahre noch ein Mal, mit Verbeſſerungen, zu Ferrara.

Herzog Alfons wurde mit Vorbitten faſt beſtürmt; aber er blieb, aus Klugheit oder Eigenſinn, unbeweglich. Umſonſt bewies Taſſo durch die Gedichte und proſaiſchen Schriften, die er aus dem Hoſpital in's Publicum ſchickte, daß er wenigſtens im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht wahnſinnig war. Seine litterariſche Thätigkeit ging ihren Gang fort; aber an ſeiner Befreiung ſchien er verzweifeln zu müſſen. Seine Melancholie wurde noch vermehrt durch körperliche Leiden. Er kränkelte unabläſſig. Und als ob nichts fehlen ſollte, damit das Maß ſeiner Leiden voll würde, brach, während er im Bewußtſeyn ſeines Genies unter den Wahnſinnigen eingeſchloſſen ſaß, der kritiſche Sturm aus, der das befreite Jeruſalem von der Höhe ſeines Ruhms tief hinabzuſtürzen drohte. Den Verehrern Arioſt's war es längſt anſtößig geweſen, Taſſo's neues Dichterverdienſt über das ſchon verjährte ihres Lieblings erhoben zu hören. Es bedurfte nur noch einer Schrift, wie die war, durch die Camillo Pellegrini, ein eifriger Bewunderer des befreiten Jeruſalem, im J. 1584 beweiſen wollte, wie hoch Taſſo über Arioſt ſtehe; und der Federkrieg der Parteien war unvermeidlich. Die Erbitterung, mit der er, ſobald er ausgebrochen war, von beiden Seiten geführt wurde, verhinderte ſelbſt den geringen Nutzen, den er ſonſt vielleicht für die Kritik hätte haben können. Bei der Geſchichte der Kritik, ſoweit ſie in dieſes Buch gehört, wird der Streitſchriften für und gegen Taſſo noch ein Mal gedacht werden müſſen q).

So

q) In der venezianiſchen Ausgabe der Werke des Taſſo findet man ſowohl die Schrift des Pellegrini, als alle übrigen Streitſchriften, die hierher gehören, geſammelt.

So rüſtige Vertheidiger Taſſo auch fand; die Partei, die ihn immer mehr verkleinerte, ſchien doch vor dem Publicum die ſiegreiche zu ſeyn. Beſonders mußte es den empfindlichen Dichter ſchmerzen, daß die eben damals entſtandene Akademie della Cruſca, die bald mit durchdringender Stimme vor allen kritiſchen Akademien in Italien den Ton angeben zu wollen anfing, ſich gegen das befreite Jeruſalem erklärte und mit der Miene der Unparteilichkeit es unbarmherzig analyſirte. Jetzt glaubte er ſelbſt ſein Werk durch Gegenſchriften retten zu müſſen. Aber ſo beredt er ſich auch, aus ſeinem Hoſpitalgefängniſſe hervor, vertheidigte; ſein gebeugter Geiſt gab, zu ſeinem Schmerze, den Argumenten ſeiner Gegner nur zu ſehr nach. Er wurde irre in ſich und ſeiner Poeſie. Er dachte auf eine neue Umarbeitung des ganzen Werks, das doch nur in der Geſtalt, in der es damals angefeindet wurde, ſeinen Ruhm behauptet hat.

Seine Freiheit erhielt Taſſo, auf die Verwendung des Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua, bei Gelegenheit der Feier eines Vermählungsfeſtes, im J. 1586 endlich wieder. Aber ſein Herz lebte nicht wieder auf. Von phyſiſchen Leiden, wie von moraliſchen, faſt erdrückt, konnte er, bei aller Thätigkeit, auch mit ſeinem Talent nicht viel mehr leiſten. In Mantua, wohin ihn ſein Befreier eingeladen hatte, blieb er etwa ein Jahr. Von da ging er nach Bergamo; dann nach Neapel. Die letzten Jahre ſeines traurigen Lebens brachte er abwechſelnd bald in Rom, bald in Neapel zu. Er beendigte die Umarbeitung ſeines befreiten Jeruſalem, das er nun das eroberte Jeruſalem genannt wiſſen wollte.

Seine

Seine letzten Kräfte wandte er auf, die moſaiſche Schöpfungsgeſchichte poetiſch zu erzählen. Während dieſer Beſchäftigungen wurde ihm noch immer viel Ehre erwieſen; aber entweder wollte kein Fürſt und keine Regierung ſich ſeiner wieder ernſtlich annehmen, oder ſeine Launen ſchreckten ſeine Gönner zurück. Er, der in ſeiner Phantaſienwelt, der einzigen, die ſeine wahre Heimath war, den Werth des Geldes nie ſchätzen gelernt hatte und ſchon in ſeinen glücklichen Zeiten in Ferrara ſeine Kleider an Juden zu verpfänden genöthigt geweſen war [r]), litt nun in ſeinen alten Tagen, als er, krank an Leib und Seele, immer dem Tode nahe zu ſeyn glaubte, noch die bitterſte Armuth. Als ein Almoſen mußte er ein Mal, als er müde und abgemattet in Loretto angekommen war und nicht weiter reiſen konnte, von einem Fürſten, dem Don Ferrante Gonzaga, den er zu ſeinen Gönnern

r) Man hat unter ſeinen Papieren eine teſtamentariſche Verfügung gefunden, die er vor ſeiner Abreiſe nach Frankreich im J. 1573 aufſetzte (S. die venez. Ausg. ſ. Werke, Tom. X. p. 68.). Da verordnet er unter andern: "*Le mie robe, che ſono in pegno preſſo Abraam* .... per venticinque lire, e *ſette pezzi di razzi, che ſono in pegno per tredeci ſcudi preſſo* il *Sgr. Aſcanio*, e quelle, che ſono in queſta caſa, deſidero che ſi vendano, e del ſopravanzo de' danari ſi faccia un epitaffio al mio padre." — Die Worte zu dieſem Epitaphium ſind lateiniſch beigefügt. Auf den Fall, daß der Ueberſchuß nach Bezahlung ſeiner Schulden nicht hinreichen ſollte, dieſes Epitaphium zu Stande zu bringen, verordnet er, daß man das Fehlende von der *eccellentiſſima Madama Leonora* zu erhalten ſuchen ſolle, die es aus Liebe zu ihm (per amor mio) nicht verweigern werde.

nern zählte, zehn Thaler (Scudi) erbetteln [s]). Seine Krankheit und Armuth kommen faſt in allen Briefen vor, die er um dieſe Zeit in Menge an ſeinen Freund Coſtantini ſchrieb. Ja, in einem dieſer Briefe, vom Jahr 1590, klagt er ſogar über den Mangel von zwei Thalern, die man ihm vorenthalte [t]). Ihn nach ſo vielen Leiden vor ſeinem Tode noch ein Mal aufzurichten, wollte ihn einer ſeiner letzten Verpfleger, der Cardinal Cinzio Aldobrandini, auf dem Capitol feierlich mit dem Lorber krönen laſſen. Aber auch dieſe Freude ſollte der Hingeſunkene nicht erleben. Er ſtarb, ehe die Krönung zu Stande kam, zu Rom im Jahr 1595, dem zwei und funfzigſten ſeines Alters. Jahre vergingen, ehe ſeiner Aſche ein ausgezeichnetes Grabmahl zu Theil wurde.

Heilig ſei jeder humanen Seele deine Aſche, du armer Märtyrer der Poeſie und der Liebe. Und dem Geſchichtſchreiber deiner Leiden ſei vergönnt, das kalte Geſetz der Erzählung zu brechen, und das Gefühl, mit dem ihn deine Geſchichte erfüllt, nicht zu verleugnen. Du wareſt ſchwach und oft thöricht. Du kannteſt die Welt nicht. Aber nie befleckte, ſo viel die Welt von dir weiß, eine entehrende That deinen Dichter- und Menſchenruhm. Du ſchwärmteſt als Dichter und als Menſch; aber das Innerſte deiner Seele war Wahrheit. Alle deine Briefe bezeugen den redlichen Kinderſinn deines Herzens. Unter lüſternen und zweideutigen Menſchen, wie zu deiner Zeit die meiſten italieniſchen Dichter waren, ſtan-

s) S. einen Brief aus dem Archiv des Hauſes Eſte] bei Tiraboſchi, Storia etc. T. VII. part. III. p. 112.

t) S. die Opere, edit. Venet. Vol. X. p. 14.

ſtandeſt du grüblerisch zwar, aber in petrarchiſcher Reinheit da. Wie deinem Lehrer Petrarch, ſo war auch dir das Gute und Schöne nur Daſſelbe unter zwei Nahmen. Darum genügte deinem dichtenden Geiſte kein leeres Formenſpiel, wenn es auch noch ſo geiſtreich geſpielt wurde. Wenn deine Poeſie den Kenner noch mehr befriedigte, griffe ſie ſchwerlich ſo tief in die Bruſt des Menſchen [tt]).

* * *

Taſſo's Poeſie iſt, bei aller Verſchiedenheit des Stoffs und der metriſchen Form, faſt in allen ſeinen Gedichten, in den lyriſchen, wie in den epiſchen und dramatiſchen, im Grunde dieſelbe. Er konnte ſich ſelbſt nie verleugnen und wollte es nie. Tief durchdrungen von dem Gegenſtande, den ſeine bildende Phantaſie ergriff, ſah er ihn immer im Lichte des Ideals. Aber er konnte und mochte den moraliſchen Ernſt des Idealgefühls, das dann ihn ſelbſt erfüllte, von der Darſtellung ſeines Gegenſtandes nicht trennen. Mit arioſtiſcher Unbefangenheit die Natur ergreifen, und, ohne ſie zu beleidigen, mit ihr zu ſcherzen, war ihm unmöglich. Sein perſönliches Gefühl drang auch da vor, wo er beſchrieb und erzählte. Um romantiſche Vorſtellungen von Liebe und Tugend bewegte ſich ſeine ganze Dichtungskraft. Von der moraliſch ernſthaften Seite ſah er auch den Heldenſinn an. Das lächerlich

tt) Taſſo's Charakter mit ſeiner Liebenswürdigkeit, Excentricität und Schwäche iſt faſt hiſtoriſch genau getroffen in dem Trauerſpiel Torquato Taſſo von Göthe.

lich gewordene Ritterthum wurde in ſeiner Phantaſie wieder, was es nach ächt ritterlicher Denkart wirklich geweſen war. In dieſe Vorſtellungen, denen er ſich mit ganzer Seele hingab, miſchte ſich ſeine Gelehrſamkeit. Vor ſcholaſtiſchen Verirrungen in der Manier Dante's war er ſchon durch den Geiſt ſeines Zeitalters geſichert, wenn er es auch nicht durch ſich ſelbſt geweſen wäre. Aber was er in ſeinen griechiſchen und lateiniſchen Autoren und in ſeinem Petrarch geleſen und nach ſeinem Sinne ſich zugeeignet hatte, war mit ſeinem Gefühl und dadurch mit ſeiner Poeſie Eins geworden. So wenig wie ſich ſelbſt, konnte er ſeine Lectüre verleugnen. Bald ſpricht Homer aus ihm; bald Virgil; bald ſogar Lucan. Allen ſeinen Werken fehlt daher die höhere Originalität, die nur aus der ſeltenſten Freiheit des Geiſtes und einer eben ſo ſeltenen Miſchung von Gefühl und Witz hervorgehen kann. Aber der Geiſt ſeiner Poeſie iſt dennoch hoch erhaben über den Nachahmungsgeiſt, der in fremden Formen lebt und außerhalb dieſer Formen kein Daſeyn hat. Jedes vorzüglichere Gedicht Taſſo's iſt in dem Herzen des Dichters empfangen und geboren. Mit aller Energie und Zartheit der Liebe ſpricht es geiſtvoll und lebendig ſeinem Leſer zu. Wort und Gedanke vereinigen ſich da in ein zauberiſches Seelengemählde; und die Empfindungswahrheit dieſer Poeſie wird durch einen correcten, nicht arioſtiſch leichten, aber oft petrarchiſch lieblichen, nur zuweilen pretiöſen Ton der edelſten und kräftigſten Sprache ſo erhöht, daß alles Gefühl für Geiſtes-Adel und Schönheit in Italien plötzlich hätte erſtorben ſeyn müſſen, wenn Taſſo nicht bald nach ſeinem Tode, immer mehr ohne Widerrede, in der Achtung und Liebe ſeiner Nation den Platz neben Petrarch und

Arioſt eingenommen hätte, auf den kein andrer italieniſcher Dichter gegründeten Anſpruch machen kann. Hätte er den Strich der Feile, die er bei ſeinen Arbeiten nicht öfter als Arioſt gebrauchte, ſo fein, wie dieſer, wegzufeilen verſtanden; die mikrologiſche Kritik ſeiner Gegner würde noch eher verſtummt ſeyn.

Man ſchätzt Taſſo's poetiſches Verdienſt gewöhnlich nur nach ſeinem befreiten Jeruſalem und ſeinem Amynt. Allerdings haben nur dieſe beiden Gedichte von ihm in der italieniſchen Litteratur nicht ihres gleichen. Aber auch als lyriſcher Dichter iſt er einer der eminenteſten ſeiner Nation. Seine lyriſche Poeſie enthält das Weſen ſeines Geiſtes am reinſten und hängt eben deßwegen mit dem Charakter ſeiner epiſchen und dramatiſchen Gedichte ſo genau zuſammen, daß man dieſe weit leichter beurtheilen kann, wenn man von jener anfängt. Auch gab es keine Zeit in Taſſo's Leben, von ſeinem Knabenalter an, wo er unter andern Beſchäftigungen nicht auch Sonette, Canzonen und Madrigale gemacht hätte.

* *
*

Schon die Menge der lyriſchen Gedichte Taſſo's beweiſet, daß ihm dieſe Poeſie die natürlichſte war. Seiner geſammelten Sonette allein ſind über tauſend; der Madrigale über dreihundert. Die Canzonen ſind dafür, daß ihre Zahl geringer iſt, deſto länger [u]).

In

u) Ein Theil dieſer Gedichte kam zuerſt, nebſt einigen

 Auf-

In allen dieſen Gedichten erkennt man leicht den Schüler Petrarch's. Richtiger noch möchte man Taſſo den einzigen Petrarchiſten nennen. Seine und Petrarch's Empfindungsart war dieſelbe; und nur der Dichter, der dieſe Empfindungsart mit aller ihrer natürlichen Innigkeit und Zartheit in die bekannten Formen der lyriſchen Poeſie zu übertragen wußte, war der petrarchiſchen Grazie des Ausdrucks und der Sprache fähig. Die übrigen Sonetten- und Canzonen-Verfaſſer, die man noch am richtigſten Petrarchiſten nennt, haben ſich zwar nach Petrarch gebildet; aber aus Taſſo ſprach der Geiſt der Muſter, die von Jenen nur nachgeahmt wurden. Dieſer Geiſt verließ ihn ſogar, ſobald er gefliſſentlich als Nachahmer in Petrarch's Fußtapfen trat. Seine Nachahmung der petrarchiſchen Schweſter-Canzonen [x]) iſt ein ſo froſtiges Gegenſtück zu dieſen, daß man ſie kaum ohne Widerwillen leſen kann [y]). Aber wo er, von Liebe, oder

Aufſätzen in Proſe, unter dem Titel: *Rime e proſe di Torq. Taſſo*, Venez. 1583. heraus. Auf dieſen erſten Band folgten bis 1519 noch fünf Bände. Die vollſtändigſte Sammlung der lyriſchen Gedichte Taſſo's füllt den 6ten Band der Venezianiſchen Ausgabe ſeiner Werke. — In der *Raccolta di varie poeſie di Torq. Taſſo, ricavate di ſuoi monoſcritti inediti*, (Roma) 1759, ſind mehrere Madrigale für neu ausgegeben, die längſt in der venezianiſchen Ausgabe ſtanden. — Die kürzlich zu Paris bekannt gewordenen *Veillées du Taſſe* ſind mir noch nicht zu Geſicht gekommen.

x) S. den erſten Band, S. 163. u. f.

y) S. die venez. Ausg. Tom. V. p. 92. — Es war ſchon ein unglücklicher Gedanke, die Begeiſterung, mit der Petrarch die Augen ſeiner Laura beſang, auf eine ſchöne Hand übertragen wollen. Einem Giuſto de' Conti (S. erſter Band, S. 226) war ſo etwas zu ver-

oder moraliſchem Ernſte, oder vom tiefen Gefühle ſeines Unglücks begeiſtert, nur ſich ſelbſt ausſprechen wollte, da wurde er zur guten Stunde der zweite Petrarch [z]).

Die

verzeihen, aber keinem Taſſo. Und doch fängt auch er, buchſtäblich nach Petrarch, ſeinen Lobgeſang an: Perche la vita è breve etc.

z) Als eins der lieblichſten Sonette Taſſo's mag das folgende hier ſtehen:

Era dell' età mia nel lieto Aprile,
E per vaghezza l'alma giovinetta,
Gia ricercando di beltà, ch' alletta,
Di piacer in piacer ſpirto gentile,
Quando m'apparve donna aſſai ſimile,
Nella ſua voce a candida Angeletta:
L'ali non moſtrò già, ma quaſi eletta
Sembrò per darle al mio leggiadro ſtile.
Miracol nuovo! ella a miei verſi, ed io
Circondava al ſuo nome altere piume,
E l'un per l'altro andò volando a prova.
Queſta fu quella, il cui ſoave lume
Di pianger ſolo, e di cantar mi giova,
E i primi ardori ſparge un dolce obblio.

Zum Gegenſtück mag ein anderes dienen, das zu Taſſo's Gedichten aus dem Gefängniſſe gehört. Die proſaiſche Wahrheit der Verzweiflung tönt durch die poetiſche in jedem Zeilen-Paare; aber das Ganze iſt doch gewiß keine gereimte Proſe:

Vinca Fortuna omai, ſe ſotto il peſo
Di tante cure alfin cader conviene:
Vinca, e del mio ripoſo, e del mio bene
L'empio trofeo ſia nel ſuo tempio appeſo.
Colei, che mille eccelſi imperj ha reſo
Vili, ed eguali alle più baſſe arene,
Del mio male or ſi vanta, e le mie pene
Conta, e me chiama da' ſuoi ſtrali offeſo.
Dunque natura, e ſtil cangia, perch'io

Can-

Die Madrigale Taſſo's ſind die ſchönſten in der italieniſchen und vielleicht in jeder Litteratur. Vor ihm war dieſe Dichtungsart nichts weiter als ein Reimwerk geweſen, das von den Provenzalen herſtammte, in der Zahl und Ordnung ſeiner Zeilen eben ſo ſtrengen als geiſtloſen Geſetzen unterworfen war, und deßwegen ſeit der Veredelung der romantiſchen Poeſie in Italien wenig galt [a]). Man hatte ſich, um das Joch der alten Madrigalgeſetze abzuſchütteln, Abweichungen erlaubt, die zu den Namen Madrigaleſſen und Madrigalonen (Madrigaleſſi e Madrigaloni) Veranlaſſung gaben. Zur genaueren Geſchichte dieſer Kleinigkeiten iſt hier nicht der Ort [b]). Durch Taſſo wurde das Madrigal, was es ſeyn ſoll; etwas dem ernſthaften Epigramm der Griechen Aehnliches, wenn gleich meiſt nur eingeſchränkt auf Ideen der Liebe; ein zarter und inniger, in wenigen kurzen Zeilen, wie ein Blütenblatt, leicht hinſchwebender Gedanke [c]).

Taſ-

Cangio il mio riſo in pianto? Or qual più chiaro
Preſagio attende del mio danno eterno?
Piangi, alma triſta, piangi: e del tuo amaro
Pianto ſi formi un tenebroſo rio,
Ch'il Cocito ſia poi del noſtro Inferno.

a) Nachricht von der Entſtehung des Worts Madrigal und von dem älteſten Reimzwange dieſer Versart, wie auch von älteren italieniſchen Madrigalen, giebt Creſcimbeni, Iſtoria, etc. Vol. I. p. 183.

b) Auch über den ſchulgerechten Unterſchied zwiſchen *Madrigali* und *Madrigaloni* und *Madrigaleſſi* kann man bei Creſcimbeni, Quadrio, Muratori (della perfetta poeſia Italiana) und andern italieniſchen Litteratoren hinreichende Kundſchaft erhalten.

c) Z. B. dieſes:
Quando miro le ſtelle:

S'aman,

Taſſo's Madrigale beweiſen auch, wie weit er, wenn ihn die Leichtigkeit dieſer Form zu pikanten Einfällen ohne ernſthafteres Intereſſe verleitete, am Ziele vorbei traf. Ein geiſtlos excentriſches Gedankenſpiel war dann Alles, was er zu Stande brachte [d]). Daſſelbe beweiſen die Reim- und Wort-Kün-

S'aman, dico, l'aſſuſo.
Apraſi la prigione, ove ſon chiuſo,
Quella, in cui da natura
L'anima pargoletta
Fu con gentili, e cari nodi aſtretta.
Ma quando vie più belle
Voſtre luci rimiro
Volgerſi a me con amoroſo giro,
S'apra l'altra più dura,
In cui forte mi tiene
Lunge, dico da voi, luci ſerene.

Oder auch das folgende:

L'amar ſempre ſperando,
Non e l'amar verace,
Ma importuno deſio di quel, che piace,
E sforzato voler, e'ngorda brama
Di quel, che per gioir s'apprezza, ed ama.
Jo ſon il vero amante,
Ch'amo l'orgoglio voſtro, e i feri sdegni,
E i miei tormenti indegni,
Non per gioir, ma per languir coſtante.
Miracolo d'Amor, ch'altri non crede:
Morta è la ſpeme, e vive in me la fede.

d) Dergleichen ſind z. B.

Jo ſo, che non *temendo*,
Non avrei, che *temere*,
Tanto valor in regio cor comprendo;
Ma per lo mio volere
Moſſo *temo* tal volta, e poi mi pento
D'aver *temuto*; e ſento
In mezzo al mio *timor* naſcer conforto;
Coſi mezzo mi ſto tra vivo, e morto.

Oder

Künſteleien, deren er ſich in ungünſtigen Stunden als Sonettendichter zur Abwechſelung befliß. Aber wer, wie er, über tauſend Sonette und unter dieſen ſo viele der vortrefflichſten gemacht hat, dem hält man gern ſolche Nebenſünden zu Gute. Etwas zu ihrer Zeit Neues unter Taſſo's lyriſchen Gedichten waren ſeine Schäfergeſänge, die man, nach Belieben, auch zu den Idyllen zählen kann.

* * *

Wenn man mit Taſſo's lyriſcher Poeſie vertraut genug geworden iſt und ſich dabei der Lebensgeſchichte des Dichters erinnert, erkennt man auch leicht in ſeinem befreiten Jeruſalem das ſchönſte Kind ſeines petrarchiſch ſchwärmenden Herzens. Hätte Petrarch den Erfindungsgeiſt und den Fleiß, den ihm ſein lateiniſches Gedicht Afrika koſtete, auf eine Epopöe in ſeiner Mutterſprache verwandt und denſelben Stoff bearbeitet, den Taſſo wählte, ſo wäre Taſſo mit ſeinen Talenten, das befreite Jeruſalem zu beſingen, zweihundert Jahre zu ſpät gekommen. Er hätte dann in der epiſchen Poeſie ſo wenig Epoche gemacht, als er es in der lyriſchen konnte.

Ehe Taſſo als Epopöendichter den Weg fand, der für ihn der rechte war, hatte er, durch ſeinen

Rinal=

Oder das folgende:

Tra mille fior già *colti* in dolce ſpeco,
Quaſi roſa non *colta*,
Non incolta, ma *colta*
Era Nerina, e Galatea con ſeco,
Pur come fiore *accolto* in verdi ſpoglie.
Ma chi le *colſe?* Amor quando le *coglie*.

Rinald, einen jugendlichen Verſuch in vier und zwanzig Geſängen, der ſich nur noch unter den Litteratoren in Andenken erhalten hat, aber ſchon viel verſpricht, ſeine Kräfte zur epiſchen Darſtellung entwickelt und geübt [e]). Aber auch ſchon faſt zu derſelben Zeit hatte ſeine geübte Phantaſie die Wahl ihres neuen Gegenſtandes getroffen. Und ſie konnte ſie nicht glücklicher treffen. Eine große, ritterliche und religiöſe Unternehmung; die Scene das Vaterland der chriſtlichen Wunder und die Wiege der Feenmährchen; das Zeitalter dasjenige, wo der Rittergeiſt im höchſten Schwunge ſeiner Kraft Gottes und der Damen Sache als eine und dieſelbe verfechten lernte; wo er Religion, Heroiſmus und Schwärmereien der Liebe als die drei Elemente ſeines Weſens auszubilden anfing; und Himmel und Hölle ſelbſt im Kampfe um die Sache, für die auf Erden gefochten wurde; das war ein Thema für den Dichter, der die neue Idee einer romantiſchen Ilias faſſen und ausführen konnte.

Man ſagt in keinem Sinne zu viel oder zu wenig, wenn man das befreite Jeruſalem eine romantiſche Ilias nennt; denn Alles, was man an dem Gedichte bewundern muß und tadeln darf, liegt in jenem Begriffe. Der Plan der homeriſchen Ilias liegt unverkennbar dem befreiten Jeruſalem zum Grunde; aber nicht etwa ſo wie der langweiligen Avarchide Alamanni's. Den Geiſt des religiös-romantiſchen Ritterthums einer regelmäßig-epiſchen Compoſition nach dem Muſter der Ilias einzuhauchen, übrigens aber auch kei-

e) Die älteſte Ausgabe des Rinaldo iſt vom Jahr 1562. In der Venezianiſ. Ausgabe der Werke des Taſſo findet man ihn im 4ten Bande.

keinen Zug der homeriſchen Dichtung nachzuahmen, der nicht mit dieſem Rittergeiſte, der Seele der neuen Dichtung, in Einer großen Wirkung zuſammentraf; das war Taſſo's epiſche Idee; und dieſe Idee führte er aus als ein Meiſter. Religion, Heroiſmus und Schwärmereien der Liebe wurden nun auch die Elemente ſeines Gedichts. Die epiſche Majeſtät der Handlung wurde, wie in der Ilias, vollendet durch die Autorität und Mitwirkung der höchſten übernatürlichen Mächte. An die Stelle Jupiters trat der Gott der Chriſten. Die ſtreitenden Götterparteien des griechiſchen Olymps wurden erſetzt durch den Fürſten der Finſterniß, der die irdiſchen Gegner des Himmels mit Zauberkünſten bewaffnet. Feen und Zauberer vertreten die Stelle der übrigen Götter. Engel kommen nur als Geſandte Gottes vor. Teufel, als dienſtbare Geiſter Beelzebubs, wurden faſt ganz, bis auf wenige Stellen, aus dem Spiele gelaſſen. Ihre groteske Natur hätte die Würde der Compoſition geſtört; und durch die Zauberer, die überdieß dem romantiſchen Epos näher lagen, waren ſie faſt überflüſſig gemacht. Mit der verſtändigſten Delicateſſe zeichnete Taſſo die übernatürlichen Weſen, deren er für ſeine Dichtung bedurfte. Sein Gott der Chriſten iſt von allem metaphyſiſchen Dunſt entkleidet, ohne darum zum Menſchen herabgedichtet zu ſeyn [f]). Beelzebub

f) Wie ſchön und edel wird durch den Blick, den der Weltſchöpfer auf ſeine Erde wirft, die Scene eröffnet!

— Dal alto ſoglio il padre eterno,
Ch'è nella parte più del ciel ſincera,
E quanto e dalle ſtelle al baſſo inferno,
Tanto è più insù della ſtellata ſpera,

Gli

bub heißt zwar Pluto, wie bei Dante; aber er iſt kein enormes Scheuſal, wie bei Dante; er iſt nach Taſſo's Zeichnung noch immer abſcheulich genug, aber nicht bis zum Lächerlichen [g]); und er ſpricht wie ein König.

Auch bei der Erfindung der epiſchen Charaktere glaubte Taſſo ſeinen Homer zu Rathe ziehen zu müſſen. Sein Gottfried von Bouillon erinnert an Agamemnon; ſein Rinald noch lebhafter an Achill. Neſtor's Stelle im Kriegsrathe Gottfried's nimmt Peter der Eremit ein. Aber auch hier iſt keine Spur von peinlicher Nachahmung. Taſſo's Rinald iſt wie Homer's Achill ein heroiſcher Wunderjüngling, ohne den der große Zweck des Krieges nicht erreicht werden konnte; aber übrigens iſt zwiſchen ihm

Gli occhi in sù volſe, e in un ſol punto e in una
Viſta mirò ciò ch' in ſe il mondo aduna.

Cant. I.

Sehr gut iſt dieſe Gelegenheit benutzt, ſchon in den folgenden Stanzen etwas über den Charakter einiger der Fürſten des Heers zu ſagen, denen der Alles Sehende in's Herz ſieht.

g) Dieſe Darſtellung des Königs der böſen Geiſter iſt die erſte in ihrer Art. Milton führte ſie weiter aus, und nach ihm Klopſtock.

Orrida maeſtà nel fiero aſpetto
Terrore accreſce, e più ſuperbo il rende;
Roſſeggian gli occhi, e di veneno infetto,
Come infauſta Cometa, il guardo ſplende.
Gl' involve il mento e sù l'irſuto petto
Ispida, e folta la gran barba ſcende;
E in guiſa di voragine profonda
S'apre la bocca, d'atro ſangue immonda.

Canto IV.

ihm und Achill nur eine ſehr entfernte Aehnlichkeit. Gottfried von Bouillon hat Agamemnon's Autorität und, als ſeine Tapfern uneinig werden, auf einige Zeit auch ſein Schickſal; aber ſein Charakter hat ſehr beſtimmte Züge, die in Homer's Zeichnung des Agamemnon fehlen. Taſſo hätte ſogar beſſer gethan, bei der Zeichnung ſeines Gottfried ſich mehr an Homer's Agamemnon zu halten. Denn ſeine ängſtliche Bemühung, dieſen Anführer der religiöſen Expedition durchaus zum Helden ſeiner Dichtung zu erheben und dadurch die Compoſition der Ilias zu übertreffen, war doch verloren. Der fromme Gottfried blieb, wie Virgil's frommer Aeneas, nach dem er auch ein wenig gemodelt iſt, ein unäſthetiſcher Charakter. Der Held des Gedichts war immer Rinald. Unſchicklich war eben deßwegen auch der Titel Gottfried (*Il Goffredo*), den das befreite Jeruſalem in den erſten Ausgaben führte.

Außer den Grundzügen der Compoſition verdankt Taſſo bei der Erfindung und Anordnung der Begebenheiten in dem befreiten Jeruſalem ſeinem Homer nur wenig. Nur die Einheit der Ilias ſchwebte ihm als das Muſter vor, das er durch eine Erfindung von andrer Art zu erreichen und, wo möglich, zu übertreffen, bis zur Aengſtlichkeit bemüht war. Ihm lag ſo viel an dieſer Einheit, daß er vorzüglich um ihrer willen das ganze Gedicht ſo oft umgoß, bis er es durch die letzte Umarbeitung, die das eroberte Jeruſalem heißt, gar um einen guten Theil ſeiner vorigen Schönheit gebracht hatte. Einige Proben von den erſten Bearbeitungen, die der Vollendung des Werks vorangingen, haben ſich auch noch erhalten h). Aber nur

h) Siehe die Opere, edit. Venet. Tom. I. p. 320 etc.

nur in der Geſtalt, wie es als befreites Jeruſalem der Nachwelt werth und lieb geblieben iſt, vereinigt es die Anordnung nach der Idee einer ſtrengen Einheit mit den anziehenderen Schönheiten der Darſtellung zu einem vortrefflichen Ganzen. Die Handlung des Gedichts fängt nicht, wie in dem befreiten Italien, der verſificirten Zeitung Triſſin's, mit dem Ausmarſche des Heers an, und begleitet es nicht von einer Meile zur andern. Die Schaaren der Kreuzfahrer ſind im Morgenlande, wo Taſſo's Dichtung ſie findet, ſchon ſeit ſechs Jahren. Syrien und einen Theil von Paläſtina haben ſie ſchon erobert. Das Privatintereſſe Einiger und die Uneinigkeit der Uebrigen halten die glücklichen Fortſchritte ihrer Waffen auf, als ſie nur noch wenige Meilen von Jeruſalem ſtehen. Da blickt der Herr des Himmels auf ſie herab. Durch ſeinen Einfluß begeiſtert, wählen die Fürſten einmüthig den frommen Gottfried von Bouillon zu ihrem Oberbefehlshaber mit einer Autorität, die er bis dahin nicht hatte; und neu beſeelt rückt die Armee gegen Jeruſalem vor. Sie erblicken die heilige Stadt, das Ziel ihres Heldenmuths. Gottfried giebt den Befehl, einen Wald umzuhauen, um die unentbehrlichen Maſchienen zur Beſtürmung der Stadt zu verfertigen. Der entſcheidende Augenblick ſcheint da zu ſeyn; und dieſe ſcheinbare Nähe der Kataſtrophe ſchon im dritten Geſange des Gedichts macht Taſſo's dichteriſchem Anordnungsgeiſte nicht wenig Ehre. Jetzt bewaffnet ſich gegen den Himmel die Hölle; und ein ſchönes Weib wird ihr Werkzeug. Armide, die Tochter eines Zauberers, bringt neue Zwietracht in das chriſtliche Lager. Der unüberwindliche Heldenjüngling Rinald, ohne den kein entſcheidender Sieg erfochten werden kann, wird die Beute der Verführerin

Armide. Während die Kataſtrophe ſich immer weiter wieder entfernt, beleben Zweikämpfe und romantiſche Abenteuer die Gegend um Jeruſalem, gerade ſo, wie in der Ilias unentſcheidende Kämpfe und Schlachten im griechiſchen Heroengeiſte die Gegend um Troja während der Entfernung Achill's beleben. Der Schlachten im befreiten Jeruſalem ſind weniger, als in der Ilias, und der Heroiſmus in jenem iſt überhaupt monotoner. Das romantiſche Wechſelſpiel des Heldenſinns und der Liebe iſt dafür deſto ſchöner und zarter durchgeführt. Aber eine weſentliche Schönheit der Compoſition, die die Ilias auszeichnet, fehlt im befreiten Jeruſalem ganz. In jener wächſt das Intereſſe durch ein furchtbar ſchönes Creſcendo der Noth des griechiſchen Heers mit jedem Geſange. Im befreiten Jeruſalem wechſeln die Kämpfe und Abenteuer bis zur Wiederkehr Rinald's ohne Gradation ab; und die drei letzten Geſänge ſind ſogar kälter, als die übrigen. Den auffallendſten Fehler gegen die Einheit der Compoſition beging Taſſo, als er die lange Epiſode von Olynt und Sophronia ſchon im zweiten Geſange einſchaltete, ehe noch ein Mal das Intereſſe der epiſchen Handlung ganz fixirt war. Er hat ſich dieſe Uebereilung auch oft genug müſſen vorwerfen laſſen. Aber eben in dieſer Uebereilung erkennt man wieder ihn. Die rührende Schönheit der Epiſode, die er, bei ſeinem Gefühl, unmöglich unterdrücken konnte, galt ihm doch noch mehr, als die berechnete Schönheit des Plans ſeines Gedichts. Einen andern Platz konnte er für dieſe Epiſode nicht ausmitteln. Von ſeinem Gefühle beherrſcht, bildete er ſich ein, ſie ſtehe am rechten Platze. Und die Nachwelt, billiger, als Taſſo's Zeitgenoſſen, vergaß gern das Geſetz der Kritik, um die ſchönſte aller Epiſoden,

die

die je ein Dichter einer größeren Erzählung eingewebt hat, nicht zu entbehren.

Die Charaktere im befreiten Jeruſalem ſind nicht viel beſtimmter, als die im raſenden Roland, gezeichnet; aber die Hauptperſonen des Gedichts, außer dem frommen Heerführer, ſind intereſſanter. Arioſt's Roger verſchwindet gegen Taſſo's Rinald [i]). Ein ſo ſanfter und doch unerſchrockener Held, wie Taſſo's Tankred, findet ſich im raſenden Roland nicht. Die Zauberin Armide iſt in den Grundzügen freilich nach Arioſt's Alcine, und die Heldinn Clorinde nach der Bradamante und Marfiſe, copirt. Aber nur Bradamante intereſſirt unter den weiblichen Charakteren im raſenden Roland durch ſich ſelbſt; wie denn faſt alle Perſonen dieſes Gedichts nur durch die Situationen, in die ſie der Dichter ſetzt, unſre Aufmerkſamkeit auf einige Zeit gewinnen. Taſſo, deſſen epiſche Poeſie nie ihren lyriſchen Urſprung verleugnet, legte unwillkührlich auch in die Zeichnung der weniger bedeutenden Charaktere mehr Ausdruck und gab dadurch ſeinem ganzen Gemählde mehr Seele. Die Bilder ſeiner Helden und Heldinnen bleiben unſerm Gemüth

i) Die Stanze, in der wir zuerſt aufmerkſam auf ihn gemacht werden, iſt unübertrefflich.

Ma il fanciullo Rinaldo è ſovra queſti,
E ſovra quanti in moſtra eran condutti:
Dolcemente feroce alzar vedreſti
La regal fronte, e in lui mirar ſol tutti.
L'età precorſe, e la ſperanza; e preſti
Pareano i fior, quando n'uſciro i frutti.
Se'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo ſtimi; Amor, ſe ſcopre il volto.

Canto. I.

Gemüth eingeprägt, während die arioſtiſchen Abenteurer und wandernden Prinzeſſinnen auch unſer Gedächtniß nur durchreiſen.

Der innige Ausdruck des reinſten Menſchengefühls iſt es auch, was Taſſo's epiſche Manier auszeichnet. Wer, von dieſem Ausdruck nicht ergriffen, als Kenner und Dilettant den Mangel einer arioſtiſchen Originalität und Fülle nicht verſchmerzen kann, iſt zu beklagen. Denn ſelten oder nie opfert Taſſo die äſthetiſche Wahrheit der moraliſchen auf. Er war nichts weniger als ein geiſtlos ſentimentaler Frömmler. Eher möchte eine frömmelnde Kritik ihm den Leichtſinn vorwerfen, mit dem er die wollüſtigſten Bilder, wenn gleich immer mit Anſtand, ſo gern ausmahlt. Seine Beſchreibung der Gärten der Armide[k]) und der üppigen Freuden, in denen dieſe Zau-

k) Beſonders in den drei folgenden Stanzen:

Quivi di cibi pretioſa, e cara
 Appreſtata è una menſa in sù le rive:
 E ſcherzando ſen van per l'acqua chiara
 Due donzellette garrule, e laſcive:
 C'hor ſi ſpruzzano il volto, or fanno à gara
 Chi prima à un ſegno deſtinato arrive.
 Si tuffano tal'ora: e'l capo e'l dorſo
 Scoprono al fin dopo il celato corſo.

Moſſer le natatrici ignude, e belle
 De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
 Sì che fermarſi à riguardarle: ed elle
 Seguian pur' i lor giuochi, e i lor diletti.
 Una in tanto drizzoſſi, e le mammelle,
 E tutto ciò, che più la viſta alletti,
 Moſtrò dal ſeno inſuſo aperto al cielo,
 E'l lago à l'altre membra era un bel velo.

Qual matutina ſtella eſce de l'onde
 Rugiadoſa, e ſtillante: ò come fuore

Spun-

Zauberin ihren Rinald gefeſſelt hält [l]), wiegt an verführeriſcher Schönheit beinahe Alles auf, was Arioſt von ſeiner Alcine und ihrem glücklichen Roger erzählt. Aber ſelbſt aus den üppigſten Gemählden im befreiten Jeruſalem ſpricht ein wollüſtig ſchwärmender Ernſt, nie ein kecker Leichtſinn [m]). Alle Situationen in der großen Dichtung haben ein ernſthaftes Intereſſe; und unter ihnen gehören immer diejenigen, wo dieſes Interes-

Spuntò, naſcendo già da le feconde
Spume de l'Ocean, la Dea d'amore;
Tal apparve coſtei: tal le ſue bionde
Chiome ſtillavan criſtallino umore.
Poi girò gli occhi, e pur 'à l'hor s'infinſe
Que' duo vedere, e in ſe tutta ſi ſtrinſe.

Canto XV.

l) *Canto XV.*

m) Z. B. in den beiden folgenden Stanzen, beſonders der zweiten, der auch die eigenſinnigſte Kritik huldigen muß, wenn der Kritiker nicht auf dem Sterbebette liegt.

Ella dinanzi al petto hà il vel diviſo,
E'l crin ſparge incompoſto al vento eſtivo.
Langue per vezzo: e'l ſuo infiammato viſo
Fan biancheggiando i bei ſudor più vivo.
Qual raggio in onda, le ſcintilla un riſo
Ne gli uumidi occhi tremulo, e laſcivo;
Sovra lui pende: e ei nel grembo molle
Le poſa il capo, e'l volto al volto eſtolle.
Ei famelici ſguardi avidamente
In lei paſcendo, ſi conſuma, e ſtrugge.
S'inchina, e i dolci baci ella ſovente
Liba hor da gli occhi, e da le labra hor ſugge:
Et in quel punto ei ſoſpirar ſi ſente
Profondo sì, che penſi: hor l'alma fugge,
E'n lei trapaſſa peregrina. Aſcoſi
Mirano i duo guerrier gli atti amoroſi.

Canto XVI.

tereſſe ſich zur Rührung neigt, zu den ſchönſten. So z. B. die Epiſode von Olget von Sophronia [n]); der erſte Eindruck, den der Anblick der Stadt Jeruſalem auf das chriſtliche Heer macht [o]); der Kampf Tankred's mit der Clorinde [p]); die Flucht der Erminia [q]); der Tod des Däniſchen Prinzen Sueno [r]); der Tod der Clorinde, eine der trefflichſten Stellen im ganzen Gedicht [s]); und ſo noch andere, die hier aufzuzählen über=

n) *Canto II.*

o) *Canto III.*

p) *Canto III.*

q) *Canto VII.*

r) *Canto VIII.*

s) Tankred hat ſeine geliebte Clorinde, die ihn nicht wieder liebte, nach dem hartnäckigſten Kampfe, ohne ſie zu erkennen, tödtlich verwundet. Sie ſinkt, und ruft:

Amico hai vinto: io ti perdon; perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave
A' l'alma sì: deh per lei prega, e dona
Batteſmo à me, ch'ogni mia colpa lave.
In queſto voci languide riſuona
Un non sò che di flebile, e ſoave,
Ch' al cor gli ſerpe, e ogni sdegno ammorza:
E gli occhi à lagrimar gli invoglia, e sforza.
Poco quindi lontan nel ſen del monte,
Scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorſe, e l'elmo empiè nel fonte,
E tornò meſto al grande ufficio, e pio.
Tremar ſenti la man, mentre la fronte
Non conoſciuta ancor ſciolſe, e ſcoprio.
La vide, e la conobbe: e reſtò ſenza
E voce, e moto. Ahi viſta; ahi conoſcenza!
Non mori già, che ſue virtuti accolſe
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le miſe:
E premendo il ſuo affanno à dar ſi volſe
Vita con l'acqua à chi col ferro ucciſe.
Mentre egli il ſuon de' ſacri detti ſciolſe,

Colei

überflüſſig ſeyn würde. Nächſt der romantiſchen Rührung zeichnete Taſſo vorzüglich diejenigen Empfindungen und Situationen am glücklichſten, die einen beſondern Reiz der Lieblichkeit, oder der Furchtbarkeit für ihn hatten, z. B. die Ankunft der Armide im Lager der Chriſten [t]); die Verſammlung der böſen Geiſter in der Hölle [u]); u. ſ. w. Aus Stellen dieſer Art, an

Colei di gioja traſmutoſſi, e riſe:
E in atto di morir lieto, e vivace
Dir parea: s'apre il cielo; io vado in pace.

Canto XII.

t) Argo non mai, non vide Cipro, ò Delo
D'habito, ò di beltà forme ſi care;
D'auro hà la chioma, & or dal bianco velo
Traluce involta, or diſcoperta appare.
Così qual'or ſi raſſerena il cielo,
Or da candida nube il Sol traſpare;
Or da la nube uſcendo i raggi intorno
Più chiari ſpiega; e ne raddoppia il giorno.
Fà nove creſpe l'aura al crin diſciolto,
Che natura per ſe rincreſpa in onde;
Staſſi l'avaro ſguardo in ſe raccolto,
E i teſori d'Amore, e i ſuoi naſconde;
Dolce color di roſe in quel bel volto
Fra l'avorio ſi ſparge, e ſi confonde:
Ma nella bocca, onde eſce aura amoroſa,
Sola roſſeggia, e ſemplice la roſa.

Canto IV.

u) Nie hat wohl die weiche italieniſche Sprache furchtbarer gerauſcht, als in dieſer Stanze:
Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco ſuon dela tartarea tromba.
Treman le ſpatioſe atre caverne,
E l'aer cieco à quel romor rimbomba.
Nè ſtridendo così da le ſuperne
Regioni del Cielo il folgor piomba;
Nè ſi ſcoſſa giamai trema la Terra,
Quando i vapori in ſen gravida ſerra.

Canto III.

an denen die ganze Seele des Dichters gearbeitet hat, ſieht man denn auch am deutlichſten, wie die italieniſche Sprache mit ihrem Reichthum und ihrer Harmonie ſeiner Phantaſie zu Gebothe ſtand; wie weit entfernt er dann, bei aller Liebe zur Feierlichkeit, von Prunk und Affectation war; und mit welcher Zartheit ſein Geſchmack in jedem Gemählde, das ſein Herz entwarf und ſeine Phantaſie ausführte, die Farben vertheilte. Wenn die Manier Taſſo's nicht ſo national-italieniſch iſt, wie die Manier Arioſt's, iſt ſie dafür deſto poetiſcher für die ganze Welt. Kein epiſches Gedicht, weder aus der alten, noch aus der neueren Litteratur, hat auch in Ueberſetzungen, wenn ſie nur irgend erträglich waren, bei allen cultivirten Nationen ein ſo entſchiedenes Glück gemacht, als das befreite Jeruſalem. Arioſt und Taſſo ſind in Europa ungefähr gleich berühmt; aber Taſſo iſt bekannter. In Italien ſelbſt ſind Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem zu Volksgeſängen geworden. Damit kein Verſuch übrig bliebe, es der Nation in jeder Nationalform an das Herz zu legen, übertrug man es ſogar in verſchiedene Provinzial-Dialekte x).

Eine Erneuerung der veralteten Streitfrage: ob Arioſt, oder Taſſo als epiſcher Dichter den Vorrang verdiene? wird hier, hoffentlich, niemand erwarten. Alle Materialien zu einer vernünftigen Antwort ſind in einer vorurtheilfreien Charakteriſtik der Poeſie beider Dichter vollſtändig enthalten; und die

x) Bei dieſen Ueberſetzungen des Toſcaniſchen in andre Dialekte nahm man ſich aber ſolche Freiheiten, daß das Gedicht einen ganz andern Charakter erhielt, z. B. in dem *Taſſo Napoletano*, Napoli, 1689. fol.

die Zeit, wo man, ohne Rückſicht auf den Charakter eines Gedichts zu nehmen, nach allgemeinen Kunſtregeln über alle Dichtungsarten auf gleiche Art geiſtlos aburtheilte, iſt, zur Ehre der neueren Kritik, vorüber.

Die Umarbeitung dieſes Gedichts unter dem Titel: Das eroberte Jeruſalem [y]) hat, außer dem Dichter ſelbſt, faſt keinen einzigen Freund gefunden. Es iſt die Arbeit eines Hypochondriſten, der aus Mißmuth und Kränklichkeit den Geſchmack an ſeiner eigenen Begeiſterung verloren hatte. Mit kalter Bedachtſamkeit wollte er Fehler verbeſſern, die in die Vorzüge ſeines Gedichts ſo eingewebt waren, daß er jene nicht aufheben konnte, ohne dieſe zu entſtellen. Die Compoſition gewann durch dieſe kritiſche Arbeit hier und da; aber Styl und Ausdruck verloren überall; und was abgeſchnitten wurde, blieb unerſetzt, ſo viel Zuſätze auch der künſtelnde Dichter ſeiner Erfindung anheftete. Das eroberte Jeruſalem hat vier Geſänge mehr, als das befreiete; alſo gerade ſo viel, als die Ilias, ohne darum dieſer in einem weſentlichen Zuge ähnlicher geworden zu ſeyn. Der ſchöne Rinald iſt, um nicht mit ſeinem Namensverwandten beim Arioſt verwechſelt zu werden, umgetauft und heißt nun Richard. Die Epiſode von Olynt und Sophronia iſt weggeſtrichen. Die Aufzählung aller übrigen Veränderungen, die das Ganze in der Anordnung und Ausführung erleiden mußte, würde hier zu speciell ſeyn. Man darf nur die erſten ſieben neuen Stanzen leſen, mit denen das eroberte Jeruſalem anfängt; und man hat für's Erſte Stoff genug zum Bedauern der rückwärts ſchreitenden Muſe eines

y) Opere, edit. Venet. Tom. IV.

eines Dichters, der ſchon im Jünglingsalter ein Mann und Meiſter war [z]).

* * *

Das zweite claſſiſche Werk Taſſo's, auch noch eine Frucht ſeiner männlichen Jugendkraft, iſt ſein Schäferdrama Amynt [a]). Erfinder der Schäferdramen (*favole boscareccie*) war Taſſo nicht, obgleich mehr als ein Herausgeber des Amynt es auf das Wort des andern verſichert. Des Opfers von Agoſtino Beccari, das ſchon im J. 1545, alſo ungefähr

z) Wie froſtig und gezwungen iſt nicht ſchon die erſte Stanze, mit der dieſe Umarbeitung anfängt!

Jo canto l'arme, e'l cavalier ſovrano,
Che tolſe il giogo alla città di Criſto.
Molto col ſenno, e coll' invitta mano,
Egli adoprò nel glorioſo acquiſto;
E di morti ingombrò le valli, e'l piano,
E correr fece il mar di ſangue miſto.
Molto nel duro aſſedio ancor ſofferſe,
Per cui prima la terra, e'l Ciel s'aperſe.

Dieß ſoll eine Verbeſſerung des Anfangs des befreiten Jeruſalems ſeyn:

Canto l'arme pietoſe, e'l Capitano,
Che'l gran ſepolcro liberò di Criſto,
Molto egli oprò col ſenno e con la mano,
Molto ſoffrì nel glorioſo acquiſto.
E invan l'Inferno vi ſi oppoſe, invano
S'armò d'Aſia e di Libia il popol miſto;
Che'l Ciel gli diè favore, e ſotto a i ſanti
Segni riduſſe i ſuoi compagni erranti.

Den mikrologiſchen Kritikern hatte dieſer Anfang wegen einiger ungewöhnlichen Ausdrücke, z. B. des Worts *pietoſe* in dieſer Bedeutung, misfallen.

a) Das Verzeichniß der vorzüglichſten Ausgaben des Amynt findet man bei Fontanini.

gefähr dreiſſig Jahr vor dem Amynt, auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurde, und noch einiger ähnlichen Schäferdramen iſt ſchon oben gedacht. Aber Taſſo adelte dieſe bis dahin triviale Art, romantiſche Idyllen zu dramatiſiren, dadurch, daß er ſeinen Geiſt in ſie übertrug. Ein Theil der Erfindung des Amynt ſoll aus dem wirklichen Lebensroman des Dichters genommen ſeyn. Dergleichen poetiſche Verwandlungen der Wirklichkeit in eine ſchönere Möglichkeit ſind nichts Beſonderes in der Geſchichte eines Gedichts. Sie können auch dem poetiſchen Intereſſe eben ſo leicht ſchaden, als ſie ſie beleben können. Mag Taſſo mit ſeinem Schäfer Amynt ſich ſelbſt gemeint haben, oder einen andern; er ſelbſt lebt und webt mit ſeiner zärtlich idealiſirenden und romantiſch ſchwärmenden Phantaſie in dem ganzen Gedichte. Das Unbedeutendſte an dieſem Gedichte iſt die Erfindung. Ihre Simplicität wäre ein Vorzug, wenn nur die Verwickelung weniger gemein wäre und nicht ſelbſt gegen die Delicateſſe anſtieße. Ein junger Schäfer, der faſt ſchon verzweifelt, ſeine ſchöne Sylvia zu erweichen, iſt ſo glücklich, ſie aus den brutalen Händen eines Satyrs zu retten, der ſie nackt an einen Baum gebunden hat, um ſie zu nothzüchtigen. Für das Auge des Publicums war freilich dieſe Scene nicht beſtimmt; denn ſie wird nur erzählt; aber an ihr hängt die erſte Hälfte des Dramas; und es iſt ſchwer, mit dem klagenden Amynt Partei gegen die züchtige Schäferin zu nehmen, die von dem Liebhaber, der ſie aus einer ſo kritiſchen Situation gerettet hat, nach wie vor nichts hören will. Indeſſen nahm man es, nach der italieniſchen Denkart des ſechzehnten Jahrhunderts, mit dieſer Indelicateſſe überall nicht genau. Weniger bedenklich iſt

die

die Kataſtrophe. Der unglückliche Liebhaber ſtürzt ſich, auf eine falſche Nachricht von dem Tode ſeiner Geliebten, von einem Felſen. Dieſer Beweis ſeiner Treue rührt endlich die bis dahin Unerbittliche. Unter ihren Küſſen lebt der halb todte Amynt wieder auf, und ſie wird die ſeinige. So viel Verdienſt der Erfindung möchten nun die älteren Schäferdramen auch wohl haben. Aber die Scenen, die durch dieſe unbedeutende Fabel des Stücks herbeigeführt wurden, waren gerade von der Art, wie ſie Taſſo's Phantaſie am liebſten ausmahlte. Der ſchönſte Ausdruck der Empfindungen, die in einer ſolchen Verbindung von kleinen Begebenheiten die ſchäferlich-natürlichſten waren, iſt die poetiſche Seele des ganzen Gedichts. Alles Uebrige, auch der Dialog, wurde dadurch zur Nebenſache. Aber es giebt auch in der Litteratur aller Nationen kein reizenderes Empfindungsgemälde in einem ähnlichen Styl. Faſt überall hat der Ausdruck einen ſanft lyriſchen Schwung. Das Sylbenmaß wechſelt, wie die Wahrheit dieſes Ausdrucks es verlangt. Die Chorgeſänge der Hirten unterſcheiden ſich von den Dialogen und Monologen nur durch einen freieren, von der gegenwärtigen Situation weniger beſchränkten Ideenflug. Vom Anfange bis zu Ende des Gedichts begleitete den Dichter die Idee des goldenen Zeitalters und einer idealen Naturwelt. Von dieſer Idee begeiſtert, dachte er ſich alle Verhältniſſe des Lebens reiner und wahrer; in allen eine kräftigere, und doch zartere Natur; ſtatt aller Geſetze nur Neigungen; ſtatt aller Pflichten nur einen tadelloſen Trieb. Den Chorgeſang, der den erſten Act ſchließt, kann man als den Schlüſſel zum Weſen des ganzen Gedichts anſehen. Da ſtrahlt die ſchäferliche Vorſtellung von der Beſtimmung des Men-

ſchen

ſchen im hellſten Lichte [b]); und die weiche Vertheilung dieſes Lichts durch das ganze Gemählde giebt, mit dem üppig=naiven Colorit [c]), allen Partieen ein äſthetiſches Leben und einen Charakter, durch den dieſes Schäferdrama einzig in ſeiner Art iſt.

* * *

Die

b) O bella età dell' oro,
Non già perchè di latte
Sen corſe il fiume, e ſtillò mele il boſco:
Non perchè i frutti loro
Dier dall' aratro intatte
Le terre, e gli angui errar ſenz' ira, o toſco:
Non perchè nuvol foſco
Non ſpiegò allor ſuo velo;
Ma in primavera eterna,
Ch' ora s'accende, e verna,
Riſe di luce, e di ſereno il Cielo:
Nè portò peregrino
O guerra, o merce agli altrui li di il pino;
Ma ſol, perchè quel vano
Nome ſenza ſoggetto,
Quell' Idolo d'errori, Idol d'inganno,
Quel, che dal volgo inſano
Onor poſcia fu detto,
Che di noſtra natura 'l feo tiranno.
Non miſchiava il ſuo affanno
Fralle liete dolcezze
Dell' amoroſo gregge:
Nè fu ſua dura legge
Nota a quell' alme in libertate avvezze;
Ma legge aurea, e felice,
Che natura ſcolpi: *S' ei piace, ei lice.*

Atto I.

c) Z. B. gleich im Anfange bei der Beſchreibung des erſten Kuſſes, den der zärtliche Amynt ſeiner Spröden ſinnreich abſtahl.

Die übrigen poetiſchen Werke Taſſo's, ſo viel ihrer noch da ſind, haben ſich mehr bei den Litteratoren, als bei dem Publicum im guten Rufe und in einer Art von Anſehen erhalten.

Dahin gehört das Trauerſpiel Torrismond (*il Torrismondo*) d). Taſſo ſchrieb es, als ſein Geiſt ſchon tief gebeugt war, vermuthlich großen Theils im St. Annen-Hoſpital. Im Jahr 1587 gab er es heraus und eignete es dem Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua zu, der ihn das Jahr vorher aus ſeiner Gefangenſchaft erlöſet hatte. Nach der Kritik der italieniſchen Litteratoren, die ſich dieſes Trauerſpiels angenommen haben, iſt es, wie Alles, was ein italieniſcher Kritiker herzhaft zu loben anfängt, unübertrefflich; ein Meiſterwerk gleich dem Oedipus des Sophokles, wenn es nicht vielmehr dieſen Oedipus ſelbſt übertrifft. Mit unbefangener Aufmerkſamkeit geprüft, erſcheint es anders. Es mag leicht ſo viel poetiſchen Werth haben, als die beſten unter den übrigen italieniſchen Trauerſpielen aus dem ſechzehnten Jahrhundert. Das ſagt aber immer noch wenig genug. Der Stoff iſt, wenn man will, romantiſch und tragiſch. Er gehört, nach der Fiction wenigſtens, der Geſchichte des Mittelalters zu. Woher ihn Taſſo genommen, oder ob er ihn ganz erfunden hat, mögen Andre unterſuchen. Schwer zu erfinden war er nicht. Torrismond, ein König der Gothen, begeht einen Inceſt mit ſeiner Schweſter, ohne zu wiſſen, daß es ſeine Schweſter iſt. Der Oedipus

d) In der venezianiſchen Ausgabe der Werke des Taſſo findet man es im 3ten Bande. Einzeln gedruckt iſt es eine litterariſche Seltenheit.

dipus des Sophokles ſcheint damals in Italien die Meinung veranlaßt zu haben, daß ein Inceſt zur Fabel eines vollkommenen Trauerſpiels gehöre; denn auch die Canace des Speroni, deren Inhalt oben angezeigt wurde, dreht ſich um ein ähnliches Unglück. Taſſo's Erfindung übertrifft die des Speroni weit. Sie iſt ſchon deßwegen von edlerer Natur, weil ſie, dem Sophokles in der Nachahmung getreuer, die Hauptperſonen die unwillkürliche Beleidigung der Natur tief empfinden und ſich ſelbſt dafür beſtrafen, nicht aber, wie in der Canace des Speroni, ihre Schuld ganz ruhig auf das Schickſal ſchieben läßt und den tragiſchen Ausgang durch einen Dritten herbeiführt. Romantiſch kann ſie heißen, weil, außer einem drohenden Orakelſpruche, um die Begebenheit bis zum Anfange der tragiſchen Situationen zu bringen, eine Austauſchung zweier Kinder in der Wiege, ein Schiffbruch, und ähnliche Ereigniſſe, die in den alten Ritterromanen nicht fehlen durften, auch hier vorhergehen müſſen. Das Unglück Torrismond's wird noch erhöht durch ein Verbrechen, das er wiſſentlich begangen hat; denn als er ſich mit ſeiner Schweſter, die er für eine auswärtige Prinzeſſin hielt, von Leidenſchaft überwältigt, ungebührlich vereinigte, hatte er ſie als Braut für ſeinen Freund Germond, einen König von Schweden, abgehohlt; und dieſer iſt nun da, ſeine Braut in Empfang zu nehmen. An Veranlaſſung zu einer ſchönen Combination tragiſcher Scenen fehlt es alſo nicht. Aber Taſſo's Phantaſie war zu entkräftet; die peinliche Nachahmung der Form der griechiſchen Tragödie lähmte ihm vollends die Flügel; und er hatte ſo wenig, als einer ſeiner modernen Vorgänger in der tragiſchen Kunſt, den Muth, ſich ſelbſt, gegen das Beiſpiel der alten

Tragiker und die Poetik des Ariſtoteles, ein neues Geſetz zu geben. Ein Chor muß auch hier zum Beſchluſſe jedes Acts eine Trauer-Canzone voll moraliſcher Betrachtungen über die Ungewißheit aller menſchlichen Dinge abſingen. Reden, die die Hauptperſonen an einander halten, müſſen großen Theils die Stelle des wahren Dialogs vertreten. Boten dürfen auch nicht fehlen, damit der Zuſchauer Alles erfahren kann, was zur Handlung gehört. Edel und oft energiſch iſt indeſſen die Sprache des Stücks [e]). Der Schlußchor erhält ein neues Intereſſe der Rührung, wenn man ſich an das Schickſal des Dichters erinnert, der unverkennbar die damals wahrſcheinliche Vergänglichkeit ſeines eigenen Ruhms in den Klagen über den Umſturz eines königlichen Hauſes beweint [f]).

Noch

e) Z. B. in der Rede, in welcher Torrismond die Qualen ſeines geängſtigten Gewiſſens beſchreibt:

Da indi in quà ſono agitato, ahi laſſo,
Da mille miei penſieri, anzi da mille
Vermi di penitenza io ſon trafitto;
Non ſol roder mi ſento il core, e l'alma.
Nè mai da' miei furori o pace, o tregua
Ritrovar poſſo. O Furie, o Dire, o mie
Debite pene, e de' non giuſti falli
Giuſte vendicatrici; ove ch'io volga
Gli occhi, o giri la mente, e 'l mio penſiero
L'atto, che ricopri l'oſcura notte,
Mi s'appreſenta, e parmi in chiara luce
A tutti gli occhi de' mortali espoſto.
Ivi mi s'offre in ſpaventoſa faccia
Il mio tradito amico, odo l'accuſe,
E le giuſte querele, odo i lamenti,
L'amor ſuo, la coſtanza, ad uno ad uno
Tanti merti, tante opre, e tante prove,
Che fatte egli ha d'inviolabil fede.

Atto I.

f) E come alpeſtro, e rapido torrente,

Come

Noch ein Fragment einer Tragödie, allem Anſehen nach ein älterer Anfang des Torrismond, findet ſich unter Taſſo's Werken[g].

Talent zur komiſchen Kunſt ſollte man einem Dichter von Taſſo's Sinnesart am wenigſten zutrauen. Weiter brachte er dieſe Kunſt auch freilich durch ſein Luſtſpiel: Die Verwickelungen der Liebe (*Intrighi d'amore*) nicht[h]. Aber er bewies doch, mit welcher Gewandheit er ſeine Mutterſprache in jeder Form verarbeiten konnte. Der Dialog in dieſem Luſtſpiele iſt ſo leicht und munter, als ob es ein Nachtrag zu den arioſtiſchen wäre.

Das lezte Gedicht von größerem Umfange, mit dem ſich Taſſo in ſeinen traurigen Tagen beſchäftigte, iſt ſeine Schöpfung (Sette giornate del mondo creato)[i]. Der Tod hinderte ihn, es wenigſtens ſo zu vollenden, als er es mit ſeinen erſchöpften Kräften vermocht haben würde. Entweder um ſich die Arbeit

Come acceſo baleno
In notturno ſereno,
Come aura, o fumo, o come ſtral repente,
Volan le noſtre fame, ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più ſi ſpera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo, e palma
Sol quì reſtano all' alma
Lutto, e lamenti, e lagrimoſi lai.
Che più giova Amicizia, o giova Amore?
Ahi lagrime! ahi dolore!

g) Opere, edit. Venet. Tom. III.

h) Ebendaſelbſt.

i) Ebendaſelbſt. Einzeln gedruckt zuerſt zu Viterbo, 1607.

Arbeit der Verſification zu erleichtern, oder aus andern Gründen, wählte er zur metriſchen Form dieſes Werks die reimloſen Jamben. Was man in der Kürze zum Lobe des Ganzen ſagen darf, iſt, daß es ſich hier und da durch gelungene Beſchreibungen, und überall durch eine muſterhafte Sprache auszeichnet.

* * *

Die Anzeige der proſaiſchen Schriften Taſſo's gehört in die beiden folgenden Capitel.

Drittes Capitel.

Geſchichte der ſchönen Proſe.

In dem goldenen Zeitalter der italieniſchen Litteratur erreichte neben der Poeſie auch die Beredſamkeit in italieniſcher Proſe ihre äußerſte Höhe, wenn gleich nicht die letzte Höhe der claſſiſchen Vollendung. Einen proſaiſch beredten Autor, der in ſeiner Art wäre, was Petrarch, Arioſt und Taſſo in der ihrigen ſind, ſucht man unter den vorzüglicheren der italieniſchen Schriftſteller des ſechzehnten Jahrhunderts, wie denn freilich auch unter denen der beiden folgenden Jahrhunderte, vergebens.

Man

Man darf behaupten, daß die Schuld, warum die wahre Proſe damals in Italien hinter der Poeſie zurückblieb, nicht an den Köpfen, ſondern an dem Zeitalter lag. Der wahren Proſe, d. h. derjenigen, die ihren Gegenſtand zwar äſthetiſch, aber für das Bedürfniß der Belehrung und nicht um des äſthetiſchen Intereſſe willen, behandelt und die Schönheit der Darſtellung, die dem Dichter Zweck iſt, nur als Mittel gebraucht, auf die natürlichſte und edelſte Art den Verſtand für die Sache, nicht das Gefühl für die Form, zu gewinnen; dieſer Proſe ſtanden damals zu viele Hinderniſſe entgegen. Das erſte war die Autorität der Zwitterproſe, die mit einem edlern Namen die romantiſche heißen kann. Ihre Entſtehung iſt im erſten Buche dieſer Geſchichte erzählt [k]). Vor dem Rückfalle in den gothiſchen Phraſenpomp, der vor Boccaz die Stelle der erzählenden Poeſie großen Theils vertrat, war man durch den herrſchenden Geſchmack des ſechzehnten Jahrhunderts in Italien hinlänglich geſichert; aber nicht vor dem Misbrauche der anmuthigen Geſchwätzigkeit, die ſeit Boccaz'ens Epoche zum Weſen der neueren Proſe zu gehören ſchien. Die Nachahmung des Boccaziſchen Novellenſtyls wirkte mehr nachtheilig, als nützlich. Ihr entgegen wirkte zwar die Nachahmung der antiken Proſe, ſeit Macchiavell und Bembo dieſen Ton angaben. Aber in dieſer Colliſion gedieh die neuere Beredſamkeit doch nicht ſo, wie man erwarten möchte, weil die Nachahmer der Alten, bezaubert von ihren Vorbildern, mit einer Aengſtlichkeit Italieniſch ſchrieben, als ob ſie jedes Wort bei einem lateiniſchen Claſſiker verantworten ſollten. Man kam ſo weit, einzuſehen, daß außer-

k) Erſter Band, S. 194 ꝛc.

außerhalb der Sphäre der Romane und Novellen die romantiſche Proſe ſich nicht auf eine ähnliche Weiſe, wie die romantiſche Poeſie, in mehreren Dichtungsarten, veredeln und der antiken gegenüber ſtellen ließ. Aber man getraute ſich noch nicht, die Wahrheit, Präciſion und Fülle des Styls eines Livius und Cicero im Ganzen nachzuahmen, ohne in Nebenſachen zu manieriren. Mit einem Worte, die Vereinigung der Freiheit und Eigenthümlichkeit des Schriftſtellers mit den unveränderlichen Geſetzen der Rhetorik wurde noch nicht gefunden. Dazu kam drittens, daß ſelbſt die Nachahmer der antiken Proſe zu ſehr an ſchönen Phraſen und Worten hingen und, weil ſich ein numeröſer Periodenbau leichter, als ein energiſcher Gedankenbau, nachahmen ließ, faſt immer den Livius und Cicero, den Tacitus aber faſt nie, zum Muſter nahmen. Allen dieſen Uebeln hätte nur durch ein ſtärkeres Intereſſe für die Sache, als für den Styl, wenigſtens zum Theil, abgeholfen werden können. Aber die litterariſche Cultur des Zeitalters war durch und durch äſthetiſch. Die meiſten unter den berühmteren italieniſchen Proſaiſten des ſechzehnten Jahrhunderts hatten nicht nur, etwa wie Plato und Ariſtoteles, in ihren jüngeren Jahren Verſe gemacht und ſich vielleicht ein Mal für Dichter gehalten; ſie fuhren fort, zu dichten, oder doch Verſe zu machen. Sie ſchwankten, ohne es zu wiſſen, unentſchloſſen zwiſchen der poetiſchen und proſaiſchen Wahrheit. Und die Schul- und Facultätsgelehrten, denen an einer vernünftigen und edlen Darſtellung gar nichts lag, waren vollends nicht die Männer, die die übrigen von dem Mißbrauche ſchöner Phraſen hätten ablenken können.

Von einem Geſchichtſchreiber der Beredſamkeit erwartet man billig nicht, daß er jedes in erträglicher Proſe geſchriebene Buch anzeige. Das rhetoriſche Verdienſt der Schriftſteller aber, die ſich durch ſchöne Darſtellung auszeichneten, läßt ſich am bequemſten nach den verſchiedenen Gattungen des proſaiſchen Styls überſehen. Von den Novelliſten, die auf der Grenzlinie zwiſchen der Poeſie und der Proſe ſtehen, mag zuerſt die Rede ſeyn.

I. Die italieniſche Novellenproſe blieb im Ganzen, was ſie ſeit Boccaz geweſen war. Das Publicum las nach wie vor, nächſt Sonetten und Rittergedichten, nichts lieber als Geſchichtchen in der Manier des Boccaz; und die Geſchichtchenerzähler waren zufrieden, wenn man nur von ihnen rühmte, daß ſie dieſem Vergötterten nachzuahmen nicht unfähig geweſen wären. Die Freiheit, nach eignem Sinne den boccaziſchen Styl zu variiren, blieb indeſſen den Novelliſten unverkümmert.

Einer der berühmteſten Nachahmer des Boccaz in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts war Matteo Bandello [1]), ein Geiſtlicher, deſſen Stand mit ſeiner weltlichen Autorſchaft oft in eine Colliſion kam, bei der aber nur die katholiſche Kirche, nicht er ſelbſt, verlor. Er hielt ſich als Mitglied des damals noch neuen Prediger-Ordens in einem Kloſter zu

1) Nachrichten von dem Leben und den Schriften des Bandello giebt Mazzuchelli unter dieſem Artikel.

zu Mailand auf, als der Krieg, zwiſchen den Jahren 1520 und 1525, ihn von da vertrieb. Unſtät trieb er ſich nun in Italien umher. Endlich ging er nach Frankreich, wo es ihm beſſer glückte. Der König Franz ernannte ihn zum Biſchof von Agen. Bandello genoß die Einkünfte dieſer Pfründe, überließ die Seelſorge ſeinem Vicar, und ſchrieb indeſſen Novellen, die mit einem Beifalle aufgenommen wurden, als ob ein zweiter Boccaz aufgeſtanden wäre. Die katholiſche Chriſtenheit, längſt gewöhnt an die auffallendſten Freiheiten, die ſich ihre Geiſtlichen nahmen, fand ſich durch Bandello's Novellen mehr ergötzt, als geärgert. Aber die proteſtantiſche Partei, die damals in Frankreich wie in Deutſchland auf ſtrengere Kirchenzucht hielt, berief ſich laut auf das Beiſpiel des Biſchofs Bandello, um die Sitten der katholiſchen Geiſtlichkeit anzuklagen. Das Schlimmſte, was man ihm, außer der Vernachläſſigung ſeines Amts, vorwerfen konnte, war aber doch nur die Unſauberkeit des Inhalts mehrerer ſeiner Novellen; und dieſe gehörte, nach dem Beiſpiele des Boccaz und den Forderungen des leſeluſtigen Publicums, zur vollſtändigen Autorſchaft eines Novelliſten. Bandello ſtarb im Frieden, vermuthlich gegen das Jahr 1562. Seine hundert und vierzig Novellen, die ihn überlebt haben [m]), übertreffen in jeder Hinſicht die des Sacchetti und Ser Giovanni [n]); und wenn ſie an Lieblichkeit von den boccaziſchen übertroffen werden, geht dafür die Erzählung in ihnen einen raſcheren, mehr

m) Auf die mir bekannte Ausgabe der Novelle del Bandello, in 3 Quartbänden, Venez. 1566, ſcheint keine neuere gefolgt zu ſeyn.

n) S. den erſten Band S. 218 ꝛc.

mehr franzöſiſchen Gang *). Den Italienern mußten ſich viele auch durch eine gewiſſe Neuheit des Inhalts empfehlen, die ganz im italieniſchen Geſchmacke iſt; denn Bandello erzählt eine Menge Mordgeſchichten mit derſelben Unbefangenheit und Ruhe, wie die Liebes und Ehebruchsgeſchichten, die mit jenen gewöhnlich zuſammenhängen. Die moraliſche Tendenz dieſer Novellen glaubte man ſchon damals durch Inhaltsanzeigen an den Tag legen zu müſſen.

Weniger bekannt, aber auch noch nicht vergeſſen, ſind die Novellen von Firenzuola, Paraboſco, Maſſuccio von Salerno, Sabadino degli Acienti, Luigi da Porto, Molza, Giovanni Brevio, Marco Cadesmoſto, Grazzini, Antonio Mariconda, Ortenſio Lan-

o) Einen Beweis, wie leicht der Biſchof Bandello, wenn er gewollt hätte, ſeinen Novellenſtyl zum Styl der wahren Geſchichte hätte umbilden können, giebt ſchon der Anfang der erſten Novelle:

Tra l'altre famiglie della città di Firenze nobili e potenti, due ce' n erano per richezze e ſeguito di gente potentiſſime, di grandiſſima reputatione appò il popolo; cioè gli Uberti et i Buondelmonti; dopo liquali nel ſecondo luogo fiorivano gli Amidei e li Donati, nella qual famiglia delli Donati ſi ritrovava una gentil donna vedova molto ricca, con una figliuola ſenza più, d'età idonea a poter maritarſi. La madre di lei, veggendo la di belliſſimo aſpetto, e avendola molto coſtumatamente allevata, e penſando à cui la doveſſe maritare, le occorrevano molti nobili e ricchi che le piacevano aſſai; non dimeno ſovra tutti gli altri pareva che le aggradaſſe più Meſſer Buondelmonte de Buondelmonti, cavaliere molto ſplendido & onorato, ricco e forte giovane, che della Buondelmonteſca fazzione era allora il capo; etc.

Lando, Levanzio da Guidicciolo, Sebaſtiano Erizzo, Niccolò Granucci, und Anderen, die alle im ſechzehnten Jahrhundert, die meiſten in der erſten Hälfte deſſelben, lebten [p]). Keiner dieſer Novelliſten ſcheint aber mit methodiſchem Ernſte die moraliſche Belehrung ſeiner Zeitgenoſſen, oder wohl gar der Nachwelt, zur Abſicht gehabt zu haben.

Moraliſche Erzählungen im ernſtlichſten Sinne ſollten die hundert Novellen des Giambattiſta Giraldi, genannt Cintio oder Cinzio, ſeyn [q]). Schon bei mehreren Veranlaſſungen hat dieſes gelehrten Mannes in der Geſchichte der Poeſie gedacht werden müſſen. Da ſeine Novellen unter allen ſeinen Schriften ſich am meiſten in Rufe erhalten haben, mögen hier auch einige Notizen von ſeinem Leben ſtehen. Er ſelbſt hat ſie der Zueignung des erſten Theils ſeiner Novellen an den Herzog Emanuel Philibert von Savoyen eingewebt. Er war von adlicher Familie aus Ferrara. Wie damals in Italien mehrere vorzügliche Köpfe vom erſten Stande war er zugleich Geſchäftsmann und Gelehrter. Seine Novellen ſchrieb er, nach ſeinem eigenen Berichte, in der Blüte ſeiner

p) Novellen von allen hier genannten Autoren findet man in der Sammlung: *Il Novelliero Italiano*, Venez. 1754. 4 Voll. in 8. Beigefügt ſind auch biographiſche Notizen.

q) Nach der Orthographie ſeines Zeitalters ſchrieb er ſelbſt ſeinen akademiſchen Beinahmen Cynthio oder Cinthio. Jetzt ſchreibt und ſpricht man Cinzio, wie Clizia u. ſ. Nach der mir bekannten Ausgabe ſeiner Novellen oder *Hecatommithi*, gedruckt Nel monte regale, 1565, in zwei Octavbänden, die füglich viere vorſtellen können, ſcheint auch keine neuere nöthig geweſen zu ſeyn.

ner Jugend. Schon damals legte er ſich mit Fleiß auf Philoſophie, das heißt, er ſtudirte die Schriften des Plato und noch mehr des Ariſtoteles und ihrer Commentatoren; und ſeine Novellenſammlung ſollte nach philoſophiſchen Grundſätzen ein moraliſches Exempelbuch ſeyn. Aber andre Beſchäftigungen zogen ihn von dieſer Arbeit ab. Von ſeinem Fürſten zum öffentlichen Lehrer in Ferrara ernannt, hielt er Vorleſungen zuerſt über den Ariſtoteles, dann auch über andre alte Schriftſteller. Neben dieſen gelehrten Geſchäften mußte er noch als Secretär in Dienſten des Herzogs Herkules II. von Ferrara fleißig die Feder führen. Herzog Alfons II., der Nachfolger Herkules II., gönnte ihm mehr litterariſche Ruhe. Nach einem Zwiſchenraum von dreiſſig Jahren zog Giraldi nun ſeine Novellen wieder hervor, arbeitete ſie um, brachte ſie in Ordnung und gab ſie heraus unter dem gelehrt klingenden Titel Hekatomythen (*Ecatommiti*). Er lebte bis zum Jahre 1573. Seine Hekatommythen aber ſcheinen mit jedem Jahre weniger gegolten zu haben. Sie verrathen auch, bei allen ihren moraliſchen Vorzügen, zu ſehr den methodiſchen Gelehrten, und es fehlt ihnen, bei aller philologiſchen Eleganz, an der lieblichen Leichtigkeit, die den Novellenſtyl beſonders auszeichnen ſoll. Giraldi blieb als Nachahmer des Boccaz in der äſthetiſchen Hauptſache weit hinter Bandello zurück, ob er gleich mit viel ernſtlicherer Sorgfalt, als dieſer, ſich an ſein Muſter hielt und es, bis zur Peinlichkeit, in Nebenſachen nachahmte. Genau ſo, wie Boccaz, wollte auch er ein rundes Hundert von mancherlei Novellen in eine anmuthige Verbindung bringen. Junge Herren und Damen ſollten einander in Tageſatzungen, genau wie im Decameron, je zehn und zehn,

oder

oder eine Decade (Deca) dieſer Geſchichten erzählen. Eine Zugabe von zehn über das Hundert iſt in der Einleitung untergebracht, und dadurch gewiſſermaßen der griechiſche Titel gerettet, der nur hundert Mährchen, wie der Titel des Decameron zehn Tagesatzungen, verſpricht. Wie Boccaz, um ſeine erzählenden Herren und Damen zuſammenzubringen, von der Peſt, die zu ſeiner Zeit Italien verwüſtete, die Veranlaſſung nahm, eben ſo glaubte Giraldi am füglichſten die Plünderung Roms durch die kaiſerlichen Truppen, die traurigſte Begebenheit, die Er erlebte, benutzen zu dürfen. Auch die langen Perioden des Boccaz und die ſpielende Ueppigkeit deſſelben in Bildern und Worten ſuchte Giraldi mit einer Geſchicklichkeit nachzuahmen, die man einem an Gedankenfülle gewöhnten Ausleger des Ariſtoteles kaum zutrauen ſollte. Uebertreffen wollte er ſein Muſter nur durch Sittlichkeit und Ordnung. Deswegen enthielt er ſich aller leichtſinnigen Scherze, und brachte ſeine Novellen unter moraliſche Rubriken. Die erſten zehn, die in der Einleitung erzählt werden, ſollen die traurigen Folgen der unerlaubten Galanterie und den Werth der ehelichen Liebe anſchaulich machen. Nach ähnlichen Summarien ordnete er auch die übrigen Erzählungen in Decaden zuſammen, ſo gut es gehen wollte. Nur paßt nicht immer jede Erzählung unter ihre Rubrik, weil jene längſt fertig war, ehe ihr Verfaſſer auf den Gedanken kam, dieſe ſeiner Sammlung hinzuzufügen. Zwiſchen der fünften und ſechsten Decade ſchaltete er ſogar drei lange moraliſche Dialogen über die Erziehung zum bürgerlichen Leben ein. Unverantwortlich aber iſt die kecke Verfälſchung der wahren Geſchichte, ſelbſt der Geſchichte ſeiner Zeit, die ſich der gewiſſenhafte Giraldi erlaubte, um ſeine

Novel-

Novellen zu ſchmücken r). Seiner Bemühungen mußte in dieſer Geſchichte nur deßwegen ausführlicher gedacht werden, weil ſie vorzüglich beweiſen, wie das Novellenleſen im ſechzehnten Jahrhundert als ein Vehikel der moraliſchen Cultur betrachtet wurde.

Zu den Novelliſten dieſes Zeitalters, die von den Litteratoren gewöhnlich als die vorzüglichſten hervorgehoben werden, gehört auch Giovan Francesco Straparola von Caravagio. Ob ihm die toſcaniſche Reinheit ſeiner Sprache, oder der Zufall, dieſe Ehre erworben hat, iſt ſchwer zu ſagen. Als Erzäh-

r) Bis zum Lächerlichen umgekleidet iſt z. B. die Geſchichte der Expedition der kaiſerlichen Truppen gegen Rom. Als ob man nicht wüßte, von wem die Rede ſei, heißt der Kaiſer Carl V. hier geheimnißvoll ein deutſcher Herr und ein Lutheraner.

Uno *Signore Alamano*, tratto dall' odio, che, e egli, e molti di quella natione (per inſtigatione di alcuni, che tocchi da maligni ſpiriti, armarono la lingua, e la penna altreſi contra la ſanta, e cattolica Chieſa Romana) portavano (alla ſantità del Papa, e à tutto quel ſacratiſſimo ordine de ſanti prelati, meſſo in punto un groſſiſſimo, e potentiſſimo eſſercito di gente Alamana *macchiata della peſtifera ereſia di Lutero*, e de ſuoi ſeguaci, à gran camino in Italia ſi venne, tratto da iniquo penſiere non pure di diſtrugger Roma, patria comune à tutte le nationi, ma di dare indignamente con le ſue mani al Papa morte, con un capeſtro d'oro, ch' egli per impenderlo portava con eſſo lui. Queſti, giunto in Italia, quando piu ſperava di condurre à fine la ſua perverſa, e malvagia opinione, quaſi, che dalla divina giuſtizia foſſe percoſſo, paralitico cadde, e perciò divenne non atto alla battaglia. Ma non mancarono altri capitani barbari, tra quelle genti, che, tratti dal medeſimo odio, e dall' ingordo deſiderio del guadagno, tennero unito l'eſſercito tedeſco, per condurre à fine *quella iniqua, e ſcelerata impreſa*.

Erzähler ſteht er tief unter Bandello, und ſelbſt unter Giraldi. Seinen dreizehn allerliebſten Nächten (*Tredeci piacevoliſſimi notti*), wie er ſeine Novellenſammlung betitelte s), ſieht man zwar die Nachahmung der Manier des Boccaz auf jeder Seite an; aber die feineren Züge dieſer Manier, ohne die ſie ſelbſt matt und kindiſch wäre, entgingen dem Nachahmer Straparola. Mehrere ſeiner Novellen ſind überdieß platte Ammenmährchen, z. B. die vom König Schwein (*Re Porco*), der bei Tage in Schweinsgeſtalt die Pfützen, des Nachts aber als ſchöner Jüngling das Bett einer ſchönen Prinzeſſin beſuchte t). Gegen die Selbſtcultur des Boccaz, der ſich

s) Le tredeci piacevoliſſime notti di M. *Giovan Franceſco Straparola* da Caravagio, Venez. 1608. — Eine neuere Ausgabe kenne ich nicht.

t) Man leſe nur den Anfang des erbaulichen Hiſtörchens:
Quanto l'uomo, grazioſe donne, ſia tenuto al ſuo Creatore, che egli uomo, e non animale brutto l'abbia al mondo creato, non è lingua, ch' in mille anni à baſtanza lo poteſſe eſprimere. Però mi ſoviene una favola d'un, che nacque porco, e poſcia divenuto belliſſimo giovane da tutti, *Rè porco* è chiamato.

Dovete dunque ſaper, donne mie care, che Galeotto fu Rè d'Anglia, uomo ricco di beni di fortuna, e havea per moglie la figliuola di Mattias Rè d'Ongheria, Erſilia per nome chiamata, laquale di bellezza, avanzava ogn' altra matrona, che à ſuoi tempi ſi trovaſſe. Et sì prudentemente Galeotto reggova il ſuo Regno, che non v'era alcuno, che di lui lamentarſi poteſſe. Eſſendo dunque ſtati longamente ambedue inſieme, occorſe ch' Erſilia mai non s'ingravidò; il che all' uno, e all' altro diſpiaceva molto. Avenne ch' Erſilia paſſeggiando per lo ſuo giardino, e eſſendo già alquanto laſſa, adocchiò un luogo pieno di verde erbette, e accoſtataſi à quello ſi poſe à ſedere, e invitata dal

ſich nach langem Ringen endlich von dem gothiſchen Phraſenpomp der Ritterromane losriß [u]), ſticht beſonders die armſelige Bemühung des Straparola ab, die prunkenden Verbrämungen des Erzählungsſtyls wieder einzuführen, um ſeinen Novellen ein poetiſcheres Anſehen zu geben [x]).

Als Sammler von Novellen mehrerer Verfaſſer machte ſich damals derſelbe Sanſovino bekannt, der die oben angezeigte Sammlung von Satyren herausgegeben hat [y]).

Zum Glück für die italieniſche Litteratur ließ die Herrſchaft des leichten Novellenſtyls die pompöſen Ritterromane, die gerade damals in Frankreich und noch mehr in Spanien mit aller ihrer bethörenden Kraft zu wirken anfingen, in Italien nicht aufkommen.

dal ſonno, e dagli uccelli, che per li verdi rami dolcemente cantavano, s'adormentò. — Nun kommen Feen in's Spiel und der König Schwein wird zierlich herbeigeführt.

u) Vergl. Erſter Band, S. 205.

x) Z. B. eine Novelle fängt an:
Il Sole, bellezza del ridente Cielo, miſura del volubil tempo, e vero occhio del mondo, da cui la cornuta Luna, e ogni Stella riceve il ſuo ſplendore, oggimai haveva naſcoſi i rubicondi, e ardenti raggi nelle marine onde, & la fredda figliuola di Latona, da riſplendenti, e chiare Stelle intorniata, già illuminava le ſolte tenebre della buia notte, etc.
Notte quinta.

y) Cento novelle ſcelte — di M. Franceſco Sanſovino. *Edizione terza*, Venez. 1563. 8. Die Sammlung machte alſo Glück, da ſie in kurzer Zeit drei Mal aufgelegt wurde, und doch hielt Sanſovino für ganz überflüſſig, bei jeder Novelle den Verfaſſer zu nennen.

men. Der Amadis von Gallien und dieſem ähnliche Ausgeburten einer geiſtlos überfüllten Phantaſie wurden zwar auch in's Italieniſche überſetzt [z]). Auch findet man einige italieniſche Romane aus dieſem Zeitalter, die mehr, als Ueberſetzungen, zu ſeyn ſcheinen [a]). Aber der Geſchmack der Nation neigte ſich nicht zu ihnen.

* * *

II. Der beliebte Novellenſtyl ſtand beſonders dem wahrhaft hiſtoriſchen Style im Wege. Bis zur erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts gab es noch keinen neueren Geſchichtſchreiber, der der hiſtoriſchen Kunſt mächtig geweſen wäre. Schon deßwegen müßte der Mann, der der erſte claſſiſche Geſchichtſchreiber ſeiner Nation wurde, hier einer auszeichnenden Stelle gewürdigt werden, wenn er auch nicht überhaupt einer der vorzüglichſten Schriftſteller ſeines Jahrhunderts geweſen wäre.

Machiavell.

Die erſte claſſiſche Proſe in italieniſcher Sprache ſchrieb nach Dante, deſſen unvollendetes Muſter

z) Notizen darüber finden ſich im Ueberfluſſe bei Quadrio, Stor. e reg. T. III.

a) Zu dieſen echt italieniſchen Romanen, die ganz in Vergeſſenheit gerathen ſind, ſcheint auch *Il Peregrino*, da M. *Giacopo Caviceo* da Parma, zu gehören. Die Ausgabe, in der ich ihn kenne, iſt von 1547. Er iſt aber ſchon gegen das Ende des funfzehnten J. H. geſchrieben. Der Verfaſſer war zu ſeiner Zeit ein hochgeachteter Mann.

ſter [b]) ſeit zweihundert Jahren ſo gut wie vergeſſen war, der Staatsmann Machiavell. Seine politiſchen Schriften verdienen, von der litterariſchen Seite angeſehen, faſt dieſelbe Aufmerkſamkeit, wie die hiſtoriſchen [c]). Da er indeſſen als Geſchichtſchreiber hier zuerſt genannt wird, werden auch einige Nachrichten von ſeinem Leben hier nicht am unrechten Orte ſtehen [d]).

Niccolò Machiavelli wurde geboren zu Florenz im J. 1469. Seine Familie gehörte zu den edeln der Republik. Die Erziehung, die ihm zu Theil wurde, war ohne Zweifel liberal, wenn wir gleich wenig Particularien davon wiſſen. In ſeinem dreiſſigſten Jahre erhielt er die Würde eines Canzlers im zweiten Herren-Collegium (ſeconda cancelleria de' Signori). Schon vorher hatte er ſein politiſches Werk: Der Fürſt, geſchrieben. Seit dieſer Zeit aber lebte und webte er vierzehn Jahre in Staatsgeſchäften. Beſonders wurden ihm eine Menge Geſandſchaftsangelegenheiten anvertraut. Vier Mal ging er als Geſandter an den franzöſiſchen, zwei Mal an den kaiſerlichen Hof, zwei Mal an den römiſchen; und die meiſten kleineren und größeren Staaten von Italien mußte er in ähnlichen Abſichten beſuchen. Die kritiſche Lage ſeiner Republik, deren Form und Exiſtenz unter dem Eindringen der kaiſerlichen und fran-

b) S. Erſter Band, S. 140.

c) Eine elegante Ausgabe der ſämmtlichen Werke Machiavell's (Opere di Nicc. Machiavelli) iſt die florentiniſche von 1782, in 5 Quartbänden.

d) Der florentiniſchen Ausgabe der Werke Machiavell's iſt eine ganz gute Lebensbeſchreibung beigefügt.

franzöſiſchen Macht und unter dem Uebergewicht des mediceiſchen Hauſes immer auf dem Spiele ſtand, gab Gelegenheit genug, den Scharfſinn und die politiſche Gewandtheit eines großen Staatsmannes zu entwickeln und zu üben. Machiavell zog ſich glücklich und ruhmvoll aus den verwickelten Schlingen der Politik. Er behielt ſelbſt in dieſen Schlingen die Heiterkeit und Freiheit des Geiſtes, die ihn fähig machte, ſein vielſeitiges Talent zur Abwechſelung auch auf ein Paar Luſtſpiele, deren oben gedacht wurde, auf eine luſtige Novelle, und auf mehrere nicht unpoetiſche Sonette, Stanzen und andre kleine Gedichte zu wenden, die ſich, wenn gleich nicht mit dem ganzen Ruhm ſeines Namens, erhalten haben *). Hiſtoriſche Werke von ihm ſcheinen damals noch nicht bekannt geworden zu ſeyn. Aber in dem praktiſchen Geſchäftsmanne reifte der Geſchichtſchreiber und Lehrer der Staaten. Er ſtieg bis zu der bedeutenden Würde eines Staatsſecretärs. Eins ſeiner mühſamſten und nach ſeiner Ueberzeugung verdienſtvollſten Geſchäfte war die Errichtung einer florentiniſchen Nationalmiliz, die den militäriſchen Geiſt ſeines Volks wiedererwecken und der unſeligen Angewöhnung der italieniſchen Staaten, gedungenen Bandenführern (Condottieri) die Sache des Vaterlandes anzuvertrauen, entgegenwirken ſollte. Bei dieſen und andern Einrichtungen verlor Machiavell das übermächtige Haus der Mediceer nie aus den Augen. Er ehrte, wie ſeine Schriften beweiſen, aus freiem Herzen die großen Männer dieſes Hauſes; er erkannte und pries ihre Verdienſte; aber er liebte das Haus nicht.

*) In der florentiniſchen Ausgabe der Werke Machiavell's nehmen alle dieſe Werkchen den letzten Band ein.

nicht. Vertraut mit allen Fehlern ſeiner Republik, hielt er es doch der Mühe werth, ihre Verfaſſung nicht den Verdienſten einer Familie zu opfern.

Die Colliſion zwiſchen dem Patriotiſmus des Staatsſecretärs — denn unter dieſem Namen (il Segretario Fiorentino) war er ſo bekannt wie unter ſeinem eignen — und den Abſichten des mediceiſchen Hauſes endigte ſich mit dem Sturze des erſten. Zur Belohnung für die Verdienſte, die er ſich um die Republik erworben hatte, wurde er im J. 1512 ſeines Amts entſetzt und Landes verwieſen. Es iſt ungewiß, ob ihn dieſe Kränkung, oder ſein unbeſtochener Patriotiſmus verleitete, bald darauf Theil an der Verſchwörung gegen den Cardinal von Medici zu nehmen, der der Gefahr glücklich entging und nicht lange nachher Pabſt Leo X. hieß. Machiavell wurde als Mitglied der Verſchwornen arretirt. Man warf ihn auf die Folter, um ſein Geſtändniß zu erpreſſen. Aber ſein männlicher Geiſt ſcheint auch ſeinen Körper abgehärtet zu haben. Man lieſet wenigſtens nirgends, daß er auf der Folter ein Bekenntniß abgelegt habe. Der Pabſt Leo X. ſchlug auch bald den ſichereren Weg ein, den gefürchteten Staatsſecretär durch Großmuth zu rühren. Er ließ ihn frei.

Mit dieſer Epoche im Leben Machiavell's fängt die Zeit ſeiner Autorſchaft von neuem an. Jetzt ein Mann von drei und vierzig Jahren, ergriff er, mit freiem Geiſte, nicht um ſich zu rächen, noch weniger um ſich zu beklagen, die Feder, die er als Staatsſecretär hatte niederlegen müſſen, als Geſchichtſchreiber ſeines Vaterlandes und als Lehrer der Völker und der Fürſten wieder. Keine Klage über ſein Schickſal hat

man von ihm geleſen. Die Mediceer ſelbſt waren auch fein genug, nachdem ſie ihn vergebens hatten foltern laſſen, ihn auf eine ehrenvolle Art in ihr Intereſſe zu ziehen. Der Pabſt Leo X. fragte ihn in Staatsangelegenheiten um Rath. Daſſelbe that nachher Clemens VII., auch ein Mediceer. In Dienſten dieſes unruhigen Pabſtes trat Machiavell ſogar noch ein Mal öffentlich bei der Leitung des Krieges gegen den Kaiſer Carl V. auf. Unter ſeiner Direction wurden Feſtungswerke angelegt, die er für nöthig hielt. Von dieſen Geſchäften rief ihn unvermuthet in ſeiner Vaterſtadt der Tod ab, im Jahr 1527, dem neun und funfzigſten ſeines Alters.

* * *

Ein ſolcher Mann, deſſen feiner und litterariſch gebildeter Geiſt ganz im Gefühl der Gegenſtände lebte, die er als Schriftſteller mit Geſchmack behandelte, konnte den Styl der Proſe finden, die die Form der Sache, nicht dieſe jener, anpaßt. Er wollte unterrichten, nicht unterhalten. Aber er wollte unterrichten wie ein Mann von Geiſt. Die Wahrheit ſelbſt ſchien ihm, zwar keines Schmucks, aber doch einer natürlichen und edlen Darſtellung zu bedürfen, um in ihrem eignen Lichte nicht durch langweilige, verworrene, und ungelenkige Phraſen verdunkelt zu werden. Ein geſchmackloſes Kleid ſchien ihm ihrer eben ſo unwürdig, als ein reizender Flitterſtaat. Er verſtand ſich auf wahre Proſe.

Nicht ohne eine kleine Selbſtverläugnung kann der Geſchichtſchreiber der Litteratur, den der Inhalt

der

der Schriften Machiavell's noch mehr, als ihre Form, intereſſirt, nur von dieſer reden. Aber auch im Style Machiavell's zeigt ſich der denkende Mann, und zwar, was man kaum glauben möchte, mehr noch in ſeinem hiſtoriſchen, als in ſeinem didaktiſchen Style.

Machiavell's hiſtoriſchen Styl in der höheren Bedeutung, die die **hiſtoriſche Kunſt** in ſich ſchließt, lernt man aus ſeiner **florentiniſchen Geſchichte** (Iſtorie Fiorentine) in **acht Büchern** kennen. Sein erſter Plan beim Entwurfe dieſes Werks war, wie er in der Einleitung ſagt, die Geſchichte ſeines Vaterlandes nur von der Zeit an zu erzählen, wo die demagogiſche Herrſchaft der mediceiſchen Familie anfängt. Aber die Prüfung der Geſchichtſchreiber, die die ältern Begebenheiten der florentiniſchen Republik erzählt hatten, bewog ihn, bis zur Entſtehung dieſes Staats zurückzugehen. Jene Geſchichtſchreiber, deren Werke überdieß nur durch den Inhalt intereſſiren, hatten ſich begnügt, die Kriege und auswärtigen Angelegenheiten der Florentiner zu erzählen. Machiavell aber wollte vor allen Dingen die inneren Verhältniſſe des florentiniſchen Staats hiſtoriſch erforſchen. Er wollte die Macht und die Abſichten der verſchiedenen Parteien, die dieſen Staat ſeit ſeiner Entſtehung unaufhörlich entzweiten, in ein helleres Licht ſtellen, um die Entſtehung des Uebergewichts der Mediceer als Staatsmann begreiflich und als Hiſtoriker anſchaulich zu machen. Deßwegen glaubte er die Factionen ſeines Vaterlandes bis zu ihrem Urſprunge verfolgen zu müſſen. Er fing alſo ſein Werk mit der nordiſchen Völkerwanderung und dem Untergange des abendländiſchen Kaiſerreichs an, erzählte aber Alles, was ältere Geſchicht-

ſchreiber ſchon hinlänglich aufgeklärt hatten, bis zum Jahre 1434, nur ſummariſch. Von dieſer Epoche an bis zur demagogiſchen Regierung des Lorenz von Medici wird ſeine Erzählung ausführlich. Sein Werk zerfällt alſo in zwei ungleiche Hälften, und iſt ſchon deßwegen, als hiſtoriſches Kunſtwerk, kein vollendetes Muſter. Aber es hat doch eine Einheit, die es des Namens eines hiſtoriſchen Kunſtwerks würdig macht. Es erklärt durch eine lange Reihe von Begebenheiten ein Factum, das den Staatsmann und den Menſchenkenner intereſſirt. Alle politiſchen Fäden, an denen die Herrſchaft der Mediceer in Florenz zur Zeit des Geſchichtſchreibers hing, ſieht man in dieſer Erzählung dem Verſtande vergegenwärtigt. Dieſen Geſichtspunkt verlor Machiavell nie aus dem Auge; und wer ſein Werk rhetoriſch und philoſophiſch ſchätzen will, muß eben dieſen Punkt unverrückt im Auge behalten. Freilich fehlte der florentiniſchen Geſchichte, auch nach dieſer Anſicht, viel an dem inneren Intereſſe der römiſchen, deren größten Geſchichtſchreiber Machiavell zum Muſter nahm. Statt, wie Livius, deſſen Geſchichte die Majeſtät des römiſchen Volks erklären ſoll, den Leſer durch eine bewundernswürdige Folge patriotiſcher Thaten und Aufopferungen fortzureiſſen, mußte ſich Machiavell begnügen, vom Anfang bis zu Ende ſeines Werks größten Theils nur Ränke, Niederlagen und Triumphe unverſöhnlicher Factionen zu erzählen. Aber auch bei aller Armuth an moraliſch ſchönen Zügen wird dieſe Geſchichte anziehend durch die Löſung des Problems, das vorzüglich Machiavell's Nachdenken erweckt hatte. Wie war es möglich, daß die florentiniſche Republik, unaufhörlich in ihrem Innern durch den wildeſten Parteigeiſt und oft durch Bürgerkrieg zerriſ-

riſſen, an innerem Wohlſtande und an Macht nach außen immer wuchs, und eben ſo reich an rüſtigen und induſtriöſen Bürgern, als an Schätzen, war, während doch faſt jedes Mal, wenn eine Faction einen entſcheidenden Sieg gewann, die Unterdrückten bei Tauſenden Landes verwieſen und ihrer Güter beraubt wurden? Nicht zufällige Begebenheiten, nur die unerſchütterliche Energie der factionsſüchtigen Florentiner machte, nach Machiavell, dieſes politiſche Wunder möglich, und dieſe Idee erhielt ihn, bei der übrigens ruhigen und prunkloſen Erzählung der Factionsgeſchichten, die den Florentinern wenig Ehre machen, in einer patriotiſchen Begeiſterung. Nach ſeiner Ueberzeugung hätte Florenz zu einem zweiten Rom emporwachſen müſſen, wenn ſeine Bürger ſo einig, wie die republikaniſchen Römer, geweſen wären. Nach eben der Idee berechnete er den unmittelbaren Nutzen ſeines Werks, wenn anders die Florentiner noch geſonnen ſeyn ſollten, durch Erfahrung weiſer zu werden. Dieſer Nutzen blieb nun freilich aus. Aber die patriotiſche Begeiſterung des Geſchichtſchreibers wurde der Geiſt ſeines Werks; und durch dieſen männlich kräftigen Geiſt, den keine Kunſt nachahmen kann, gewann Machiavell's florentiniſche Geſchichte eine Aehnlichkeit mit der römiſchen des Tacitus, den noch kein Nachahmer ganz verſtanden hat, weil ſonſt keiner verſucht haben würde, ihn nachzuahmen.

Aber nur der Geiſt der Geſchichtſchreiber Tacitus und Machiavell iſt nahe verwandt. Seine hiſtoriſche Manier bildete Machiavell nach dem Livius, über deſſen erſte Decade er auch einen politiſchen Commentar ſchrieb. Seine Gedanken ſo, wie Tacitus, zuſammenzudrängen, war er denn doch zu ſehr mo-

derner Italiener. Zu bewundern iſt, daß er in ſeinem geſchwätzigen Jahrhundert Energie mit einem numeröſen Phraſen- und Sylbenfall in hiſtoriſchen Darſtellungen noch ſo glücklich vereinigen konnte. Sein Styl, mit dem des Livius verglichen, iſt freilich zu trocken. Beſonders fehlt ſeinen Beſchreibungen die mahleriſche und doch proſaiſch natürliche Fülle, in der aber auch kein neuerer Geſchichtſchreiber den Livius erreicht hat. Wer durch dieſen Claſſiker verwöhnt iſt, wird die Manier Machiavell's auch oft zu monoton, beſonders im Periodenbau, finden. Aber die Klarheit der Vorſtellungen, die Beſtimmtheit des Ausdrucks, und die ungezwungene Verbindung der Sätze iſt in Machiavell's hiſtoriſche Proſe eben ſo muſterhaft, als in den Werken der Alten, nach denen er ſich bildete [f]). Er ſcheint anfangs unentſchloſſen geweſen zu ſeyn, ob er ſich die romanhafte Ausſchmük-kung

f) Als Probe mag hier eine Stelle aus dem letzten Buche ſtehen, wo die Verſchwörung der Pazzi gegen Lorenz und Julian von Medici ausführlich erzählt wird.

Fatta queſta deliberazione ſe n'andarono nel tempio, nel quale già il Cardinale inſieme con Lorenzo de' Medici era venuto. La Chieſa era piena di popolo, e l'ufficio Divino cominciato, quando ancora Giuliano de' Medici non era in Chieſa. Onde che Franceſco de' Pazzi inſieme con Bernardo alla ſua morte deſtinati andarono alle ſue caſe a trovarlo, e con prieghi, e con arte nella Chieſa lo conduſſero. E coſa veramente degna di memoria, che tanto odio e penſiero di tanto ecceſſo ſi poteſſe con tanto cuore e tanta oſtinazione d'animo da Franceſco e da Bernardo ricoprire. Perchè condottolo nel Tempio e per la via e nella Chieſa con motteggi e giovenili ragionamenti l'intrattennero. Nè mancò Franceſco ſotto colore di carezzarlo con le mani e con le braccia ſtrignerlo, per vedere ſe lo trovava o di corazza o d'altra ſimile difeſa munito.

kung der wahren Geſchichte durch erdichtete Reden, nach dem Beiſpiele der Alten, erlauben ſollte. In den erſten Büchern ſeiner florentiniſchen Geſchichte läßt er manche Veranlaſſung, dergleichen Reden einzuſchalten, unbenutzt. In den folgenden, wo die Erzählung ausführlich wird, kommen ziemlich lange Reden, die nicht gehalten ſind, nach antikem Zuſchnitte vor; aber ſie enthalten mehr ruhige Discuſſion politiſcher Gegenſtände, als hinreiſſende Beredſamkeit [g]). Sein Talent, jedes Factum, auch ohne darüber vor dem Leſer zu räſonniren, immer in ein Licht der Betrachtung zu ſtellen, alſo pragmatiſch zu erzählen, genügte ihm, nach dem Zweck ſeiner Erzählung, nicht. Er glaubte als Politiker wenigſtens da räſonniren zu müſ-

g) Als die Gegner des Coſmus von Medici in eine Verſchwörung zuſammentreten wollen, beſucht einer von ihnen, Niccolò Barbadori, einen andern, Niccolò da Uzano, in ſeiner Studierſtube, um ihn zu ermuntern, einen entſcheidenden Schritt zu thun. Niccolò da Uzano antwortet halb ſcherzend:

E' ſi ſarebbe per te, per la tua caſa, e per la noſtra Repubblica, che tu e gli altri che ti ſeguono in queſta opinione, aveſſero piutto ſto la barba di ariento che d'oro, come ſi dice che hai tu; perchè i loro conſigli procedendo da capo canuto e pieno di eſperienza, ſarebbero più ſavi e più utili a ciaſcheduno. E mi pare, che coloro che penſano di cacciare Coſimo di Firenze, abbino prima che ogni coſa a miſurar le forze loro e quelle di Coſimo. Queſta noſtra parte voi l'avete battezzata la parte de' nobili, e la contraria quella della plebe. Quando la verità corriſpondeſſe al nome, ſarebbe in ogni accidente la vittoria dubbia, e piuttoſto deveremmo temer noi che ſperare, moſſi dall' eſempio dell' antiche nobilità di queſta città, le quali dalla plebe ſono ſtate ſpente.

Libr. IV.

müſſen, wo er es am ſchicklichſten konnte, ohne die Pflicht des pragmatiſchen Geſchichtſchreibers, der nur darſtellend denken ſoll, zu verletzen. Er ſetzte alſo den meiſten Büchern ſeiner Geſchichte eine politiſche Einleitung voran. Den Italienern mußte dieß um ſo mehr gefallen, weil es eine Aehnlichkeit mit den didaktiſchen Einleitungsſtanzen der romantiſchen Epopöen hat.

Als Charakterzeichner ſteht Machiavell unter Livius, und noch weiter unter Tacitus. Gewöhnlich zeichnet er nur zerſtreute Züge eines Charakters, ohne feſten Umriß [h]). Wo er ein Bildniß ganz ausmahlen will, z. B. den Coſmus von Medici, wird er faſt Biograph [i]).

* * *

In

h) Z. B. den Charakter des Johann von Medici, des Vaters des Coſmus:

Fu Giovanni miſericordioſo, e non ſolamente dava elemoſine a chi le domandava, ma molte volte al biſogno de' poveri ſenza eſſere domandato ſoccorreva. Amava ognuno, i buoni lodava, e de' cattivi aveva compaſſione. Non domandò mai onori, ed ebbegli tutti. Non andò mai in palagio ſe non chiamato. Amava la pace, e fuggiva la guerra. Alle avverſità degli uomini ſovveniva, le proſperità ajutava. Era alieno dalle rapine pubbliche, e del bene comune aumentatore. Ne' magiſtrati grazioſo, non di molta eloquenza, ma di prudenza grandiſſima. Moſtrava nella preſenza melanconico, ma era poi nella converſazione piacevole e faceto.

Libr. IV.

i) Am ausführlichſten, und wirklich eine biographiſche Nach-

In Machiavell's hiſtoriſchen Schriften von kleinerem Umfange, z. B. in dem Leben des Caſtruccio Caſtracani von Lucca, oder in der Erzählung einiger Begebenheiten aus dem Leben des Cäſar Borgia, Herzogs von Valentinois, des glücklichſten Böſewichts ſeines Jahrhunderts, ſind der Geiſt und die hiſtoriſche Manier ungefähr dieſelben, wie in der florentiniſchen Geſchichte.

Guicciardini.

Auf Machiavell folgt in der leicht zu überſehenden Reihe der beſſeren italieniſchen Geſchichtſchreiber, der

Nachleſe zu dem, was vorhergeht, iſt die Charakteriſtik des Coſmus von Medici, von welchem Machiavell ſelbſt, der Gegner der Mediceer, ſagen mußte:

Dolſonſi della morte ſua gli amici ed i nimici; perchè quelli che per cagione dello ſtato non l'amavano, veggendo quale era ſtata la rapacità de' cittadini vivente lui, la cui riverenza gli faceva meno inſopportabili, dubitavano, mancato quello, non eſſere al tutto rovinati e diſtrutti.

Das Leben eines ſolchen Mannes durfte ja wohl als ein Theil der florentiniſchen Geſchichte erzählt werden. Doch fühlte Machiavell den Unterſchied zwiſchen Biographie und Staatsgeſchichte ſehr richtig. Er ſagt deßwegen zum Beſchluſſe:

Se io ſcrivendo le coſe fatte da Coſimo *ho ſimitato quelli che ſcrivono le vite dei principi, non quelli che ſcrivono l'univerſali iſtorie*, non ne prenda alcuno ammirazione; perchè eſſendo ſtato uomo raro nella noſtra città, io ſon ſtato neceſſitato con modo eſtraordinario lodarlo.

Libr. VII.

der Zeit und dem litterariſchen Range nach, Francesco Guicciardini, geboren zu Florenz im Jahr 1482. Die Ahnen ſeiner Familie ſind von ſeinen Biographen nachgezählt [k]). Sie erleichterten auch ihm, wie ſeinem dreizehn Jahr älteren Landsmann Machiavell, die Fortſchritte, die er zugleich als Gelehrter und Staatsmann machte. Anfangs ſchien es, als ſollte die Juriſprudenz ihn der praktiſchen Staatskunſt entreiſſen. Denn er fing an, als Doctor der Rechte, ſeiner Standesehre unbeſchadet, in ſeiner Vaterſtadt Vorleſungen über die Inſtitutionen zu halten. Er war damals drei und zwanzig Jahr alt. Aber ſchon bald nachher empfahlen ihn ſeine Kenntniſſe zu einer Geſandſchaftsſtelle in florentiniſchen Dienſten. Von dieſer Zeit an iſt ſein Leben das Gegenſtück zu dem des Machiavell. Wie dieſer, wand ſich auch Guicciardini in unablåſſiger Thätigkeit durch die politiſchen Intriguen ſeines unruhigen Zeitalters, ehe er Geſchichtſchreiber wurde. Er und Machiavell kannten und ſchäzten einander; aber ihre politiſchen Syſteme waren nicht dieſelben. Guicciardini zeigte ſich vom Antritte ſeiner politiſchen Laufbahn an unverändert als ein Anhänger des mediceiſchen Hauſes. In Colliſion mit Machiavell konnte er darüber nicht gerathen; denn erſt um die Zeit, als Machiavell ſeiner Staatsſecretärſtelle entſezt wurde, fing Guicciardini's politiſche Wirkſamkeit an; und beide gewannen durch die Achtung, die ſie einander bezeigten. Guicciardini gab den Factioniſten ſeines Vaterlandes das Muſter

k) Sein Leben, von Remigio Fiorentino, ſteht vor einer alten Ausgabe ſeiner Geſchichte, Venez. 1640, 4to; und neu erzählt von Manni, vor der venezianiſchen Ausgabe von 1738.

ſter einer patriotiſchen und humanen Verträglichkeit. Er war einer von denen, die ſich von dem geſtürzten Staatsſecretär nicht zurückzogen und fortfuhren, auch im Privatumgange von ihm zu lernen. Indeſſen wurde Pabſt Leo X. ſein Beförderer. In Dienſten dieſes Pabſtes ſtieg er ſchnell bis zur Würde eines Statthalters der Provinzen Modena und Reggio, die damals unter der päbſtlichen Regierung ſtanden. Der Pabſt Clemens VII. vertraute ihm außer der Regierung der Provinz Romagna auch das Obercommando ſeiner Armee an, die gegen die Kaiſerlichen fechten ſollte. Als päbſtlicher Generallieutenant war Guicciardini nicht glücklich. Das Schickſal, das die päbſtlichen Waffen mit den franzöſiſchen, beſonders in der Schlacht bei Pavia, traf, und ſelbſt die Plünderung Roms durch die Soldaten des Kaiſers, änderten gleichwohl nichts, weder in der Denkart Guicciardini's, noch in dem Vertrauen, das der Pabſt in ihn geſetzt hatte. Nach dem Tode Clemens VII. wollte ihn der neue Pabſt Paul III. in ſein Intereſſe ziehen. Aber jetzt glaubte Guicciardini, von dem Schauplatze abtreten zu müſſen, auf dem er ſich ſo lange glücklich behauptet hatte. Er zog ſich auf ſein Landgut Arcetri zurück. Hier führte er, in den letzten fünf Jahren ſeines Lebens, die Idee des großen hiſtoriſchen Werks aus, das ſeinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat. Vermuthlich hatte er den Plan längſt entworfen und Manches ſchon in Fragmenten bearbeitet. Er war noch mit dieſem, nicht ganz beendigten Werke beſchäftigt, als er es im J. 1540 ſeinen Erben im Manuſcript hinterlaſſen mußte.

Guicciardini's Geſchichte von Italien (Iſtoria d'Italia) wurde erſt zwanzig Jahr nach ſeinem

Tode bekannt [1]). Seine Erben hatten eher nicht gewagt, ein Buch drucken zu laſſen, das der Confiscation um ſo weniger entgehen zu können ſchien, je lauter die erbitterten Parteien wünſchten, es gedruckt zu ſehen. Denn das Gerücht hatte ſich verbreitet, Guicciardini's Geſchichte ſeiner Zeit ſei mit unerhörter Freimüthigkeit und ohne alle Schonung der Perſonen und der Verhältniſſe geſchrieben, gegen welche der Verfaſſer Partei genommen hatte. Als dieſe ungeduldig erwartete Geſchichte denn endlich in's Publicum kam, erregte ſie wahrſcheinlich eben deßwegen weniger Aergerniß, weil man ſich die bedenklichen Stellen noch gefährlicher gedacht hatte. Litterariſche Gegner, die das ganze Werk geringſchätzig behandelten, blieben auch nicht aus; aber die Nachwelt iſt nicht auf ihre Seite getreten. Guicciardini's Geſchichte von Italien wurde bald in mehrere Sprachen überſetzt; und ſie verdient, beſonders in der Urſchrift, mit allen ihren Fehlern als ein ſchönes Denkmal der hiſtoriſchen Kunſt und der Humanität ihres Verfaſſers unſre unparteiiſche Achtung.

Guicciardini wählte ſich einen politiſch größeren Gegenſtand, als Machiavell; und er ergriff ihn mit derſelben Wärme des Patriotiſmus. Wie das gemeinſchaftliche Vaterland der Italiener gerade in der Periode, wo es nach dem Untergange des römiſchen Kaiſerreichs das reichſte, aufgeklärteſte, und in jeder Hinſicht das blühendſte Land der Welt war, zu einem Schau-

1) Im J. 1561 kamen die erſten ſechzehn Bücher heraus; die vier letzten, beſonders gedruckt, drei Jahr ſpäter. Bald darauf wurde das ganze Werk in's Lateiniſche überſetzt.

Schauplatze des verheerendſten Krieges wurde, den auswärtige Mächte auf dem beneideten Boden führten; dieß wollte er ausführlich und pragmatiſch erzählen. Sein Buch ſollte für alle Italiener ſeyn, was Machiavell's florentiniſche Geſchichte für die Florentiner war, ein Spiegel der wahren Politik. Beſonders wollte er anſchaulich lehren, wie ſinnloſe Herrſchſucht ihr eignes Werk zerſtört. Ueber dieſe Abſicht ſeines Werks erklärt er ſich eben ſo beſtimmt, als beredt und edel [m]). Mit dem Tode des Lorenz von Medici bezeichnet er die Epoche, wo das Unglück Italiens anfing. Das Syſtem der Erhaltung eines politiſchen Gleichgewichts unter allen italieniſchen Staaten durch friedliche Bündniſſe und Gegenbündniſſe hatte Lorenz von Medici erdacht und befolgt; und aus der Vernachläſſigung dieſes Syſtems erklärt Guicciardini, warum es auswärtigen Mächten ſo leicht

m) Dalla cognizione de' quali caſi, tanto varii, e tanto gravi, potrà ciaſcuno, e per ſe proprio, e per beno publico, prendere molti ſalutiferi ammaeſtramenti: onde per innumerabili eſempj evidentemente apparirà, a quanta inſtabilità, nè altrimenti che un mare concitato da' venti ſiano ſottopoſte le coſe umane; quanto ſiano pernitioſi quaſi ſempre à ſe ſteſſi, ma ſempre a' popoli i conſigli male miſurati di coloro, che dominano; quando avendo ſolamente innanzi a gli occhi, ò errori vani, ò le cupidità preſenti, non ſi ricordando delle ſpeſſe variazioni della Fortuna; e convertendo in danno altrui la poteſtà conceduta loro, per la ſalute commune; ſi fanno, o' per poca prudenzia, o' per troppa ambitione, autori di nuove perturbazioni. Ma le calamità d'Italia (accioche io faccia noto quale fuſſe allhora lo ſtato ſuo, e inſieme le cagioni, dalle quali hebbono origine tanti mali) cominicarono con tanto maggior diſpiacere, e ſpavento, ne gli animi degli uomini, quanto le coſe univerſali erano allora più liete, e più felici. *Proemio.*

leicht wurde, die politiſche Selbſtſtändigkeit aller italieniſchen Staaten zu vernichten. Ob nicht nächſt Lorenz von Medici der Zufall um die Erhaltung der Ruhe in Italien das größte Verdienſt hatte; ob nicht auch früher ein ſo zertheiltes Land wie dieſes, deſſen Fürſten und Republiken überdieß noch ihre Kriege durch gedungene Rottenführer und Schweizer führen ließen, dem Uebergewichte einer franzöſiſchen oder ſpaniſch-deutſchen Armee hätte unterliegen müſſen, wenn auswärtige Hinderniſſe nicht dieſe Armeen entfernt gehalten hätten, unterſucht Guicciardini nicht ſo genau. Uebrigens behandelt er ſeinen Gegenſtand nicht einſeitig. Was ſich in den vierzig Jahren von 1494 bis 1534 Merkwürdiges in Italien zutrug, vereinigt er unter dem Geſichtspunkte des abwechſelnden Kriegsglücks der franzöſiſchen und der ſpaniſchen Macht; aber er zählt auch ſorgfältig die politiſchen Verhandlungen und alle Umſtände auf, die dieſes Kriegsglück motivirten, und hemmten oder beförderten. Daß er in einem Werke, dem er den Titel einer Geſchichte von Italien gab, die Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften und des Nationalfleißes mit Stillſchweigen übergeht, kann man ihm nicht wohl zum Vorwurfe machen; denn er wollte nur die Staatsgeſchichte ſeines Vaterlandes erzählen; und die Unſchicklichkeit eines zuviel verſprechenden Titels hat Guicciardini's Geſchichte von Italien mit den meiſten hiſtoriſchen Werken, ſelbſt mit der römiſchen Geſchichte des Livius, gemein. Auch die Ausführlichkeit, mit welcher Guicciardini erzählt, wird ihm mit Unrecht als Fehler zur Laſt gelegt. Zwanzig Bücher für einen Zeitraum von vierzig an Thaten und Intriguen reichen Jahren, ſind kein hiſtoriſches Uebermaß nach der Idee eines pragmatiſchen Geſchichtsbuches. Et-

was Anderes, als Ausführlichkeit in der Analyſe der Begebenheiten, iſt Weitſchweifigkeit in der Manier, zu erzählen; und dieſer macht ſich Guicciardini denn freilich hier und da ſchuldig.

Die hiſtoriſche Manier Guicciardini's iſt der des Livius unverkennbar nachgeahmt. Aber unter den Geſchichtſchreibern in ſeiner Mutterſprache hatte er kein Muſter vor ſich; denn als Machiavell's florentiniſche Geſchichte bekannt wurde, war Guicciardini ſchon in einem Alter, wo ſeine Schreibart mit ſeiner Denkart längſt eine beſtimmte Form angenommen haben mußte. Er und Machiavell waren verſchieden denkende und folglich auch verſchieden nachahmende Schüler eines gemeinſchaftlichen Lehrers. Guicciardini's Verſtand erreichte nicht Machiavell's Genie. Sein Blick war hell, aber er drang nicht tief ein. Er combinirte mehr, als er ergründete. Da ſich vor ſeiner Aufmerkſamkeit nicht alle Gegenſtände im Geiſte Machiavell's concentrirten, floſſen auch ſeine Worte mehr auseinander; und ſeine Neigung zur Ausführlichkeit verleitete ihn zuweilen zur Geſchwätzigkeit. Er achtete weit mehr, als Machiavell, auf harmoniſche Sylbenfülle. Seine ganze Ausdrucksart iſt ſanfter. Nur wo er gewiſſe Charaktere zeichnet, die er ſich ſelbſt ohne Indignation nicht vergegenwärtigen konnte, z. B. den Pabſt Alexander VI., trägt er die Farben ſtark auf [n]). Die-

n) In Aleſſandro Seſto (così volle eſſere chiamato il nuovo Pontefice) fu ſolertia, e ſagacità ſingolare; conſiglio eccellente; efficacia à perſuadere maraviglioſa, e à tutte le facende gravi, ſollecitudine, e deſtrezza incredibile. Ma erano queſte virtù avanzate di grande intervallo da' vizii: coſtumi oſceniſſimi; non ſincerità, non

Dieſe ſtark colorirten Bildniſſe ſind es auch eigentlich, was ihn in den Ruf eines parteiiſchen Geſchichtſchreibers gebracht hat. Denn ſonſt erzählt er immer mit aller Unbefangenheit des ruhigen Beobachters. Den Mangel einer energiſchen Darſtellung erſetzt zum Theil eine Freimüthigkeit, die hier und da bis zur Kühnheit ſteigt, beſonders wo er von den weltlichen Gerechtſamen des Pabſtes und den Mißbräuchen der päbſtlichen Gewalt ſpricht. Seine gar zu wortreiche Beredſamkeit zeigt er oft bei Gelegenheiten, wo Machiavell vorzüglich nur Gedanken entwickeln wollte, z. B. bei hiſtoriſchen Uebergängen und Einleitungen zu Anfange eines Buchs o), und noch mehr bei den langen Reden, die er, als Nachahmer der Alten, den Häuptern der Staaten und Armeen in den Mund legt. Von ſolchen

non vergogna, non verità, non fedé, non religione, avaritia inſatiabile, ambitione immoderata, crudeltà più che barbara, e ardentiſſima cupidità di eſaltare, in qualunque modo, i figliuoli, i quali erano molti, e tra queſti qualch' uno, accioche à eſſequire i pravi conſigli, non mancaſſero pravi inſtrumenti, non meno deteſtabile in parte alcuna del padre. *Libr. I.*

o) Z. B. zu Anfange des vierzehnten Buchs:
Sedato nel principio dell' anno MDXXI. queſto picciolo movimento, temuto più per la memoria freſca de' fanti Spagnuoli, che aſſaltarono lo ſtato d'Urbino, che perche appariſſero cagioni probabili di timore; cominciarono pochi meſi poi à perturbarſi le coſe d'Italia con guerre molto più lunghe, maggiori, e più pericoloſe, che le paſſate, ſtimulando l'ambizione di due potentiſſimi Re, pieni tra loro di emulazione, d'odio, e di ſoſpetto ad eſſercitare tutta la ſua potenza, e tutti gli sdegni in Italia: la quale ſtata circa tre anni in pace, benche dubbia, e piena di ſoſpettione; pareva ch' aveſſe il Cielo, il Fato proprio, e la Fortuna ò invidioſi della ſua quiete, ò timidi, che ripoſandoſi più lungamente non ritornaſſe nell' antica felicità.

chen Reden iſt Guicciardini's Geſchichte von Italien bis zum äußerſten Misbrauche überfüllt; und nur ſelten enthalten die hoch tönenden Phraſen lehrreiche Gedanken. Oefter müſſen triviale, zuweilen gar nach bibliſchen Sprüchen copirte Gemeinplätze aushelfen [p]). Natürlich, edel und einfach im wahren Geſchichtsſtyl iſt dagegen Guicciardini's Erzählung, wo ein gemeiner Geſchichtſchreiber durch die Natur der Begebenheiten ſich leicht zu Prunk und falſchem Pathos würde haben verführen laſſen, z. B. bei der Beſchreibung der Schlacht bei Pavia und der Gefangennehmung des Königs Franz I. von Frankreich [q]). Und wenn wir endlich dieſes ganze lehrreiche Werk mit allen ſeinen Fehlern den neueren Werken ähnlicher Art gegen über ſtellen, wird es nur von ſehr wenigen übertroffen.

Unter

p) Z. B. komiſch genug in einer Rede:
Ma il Morone, conoſcendo che il mettere l'eſſercito in Milano più toſto partorirebbe la rovina di quello che la difeſa della Città, fatta altra deliberazione, fermatoſi in mezo della moltitudine parlò coſi: Noi poſſiamo oggi dire, nè con minore moleſtia di animo, le parole medeſime che nelle anguſtie ſue diſſe il Salvatore: *Lo ſpirito certamente e pronto, la carne inferma.*
Libr. XV.

q) Eſſendo il Re con grande numero di gente d'arme nel mezzo della battaglia, e sforzandoſi fermare i ſuoi, dopo avere combattute molto, ammazzatogli il cavallo, e egli benche leggiermente ferito nel volto, e nelle mano, caduto in terra; fu preſo da cinque ſoldati, che non lo conoſcevano: ma ſopravenendo il Vicerè, dandoſi a conoſcere, e egli bacciategli con molta riverenza la mano; lo ricevè prigione in nome dell' Imperatore. *Libr. XV.*

Unter den übrigen Hiſtorikern dieſes Zeitraums, die italieniſch ſchrieben, iſt keiner, deſſen Geſchichtsbücher nicht durch ihre rhetoriſche und politiſche Dürftigkeit die Verdienſte Machiavell's und Guicciardini's bei jeder genaueren Vergleichung immer mehr erhöben.

Merkwürdig in ihrer Art iſt in rhetoriſcher Hinſicht die venezianiſche Geſchichte des Cardinals Bembo [r]). Wir lernen aus ihr, wie damals eine unglückliche Nachahmung der alten Claſſiker auch in der Cultur der neueren Proſe vorzüglichere Köpfe irre führen konnte, und wie viel höher deßwegen die wenigen zu ſchätzen ſind, die das rechte Maaß und den wahren Sinn der verſtändigen Nachahmung trafen. Von der Lebensgeſchichte Bembo's ſind oben bei der Erwähnung ſeiner Gedichte die nöthigen Notizen mitgetheilt. Daß dieſer talentreiche und gelehrte Prälat nicht zum Hiſtoriker berufen war, beweiſet ſchon die Entſtehung ſeines hiſtoriſchen Werks. Bis in das ſechzigſte Jahr ſeines Lebens hatte ſich Bembo mit der Poeſie und Beredſamkeit beſchäftigt, ohne irgend etwas Hiſtoriſches zu ſchreiben. Der Ruf, in welchem er damals als einer der erſten Gelehrten ſtand, veranlaßte den Senat von Venedig, ihm die Fortſetzung der Geſchichte ſeines Vaterlandes anzutragen [s]), die bis

r) Die erſte lateiniſche Ausgabe der venezianiſchen Geſchichte des Cardinal Bembo kam zu Venedig im J. 1551 in Folio heraus, und die erſte italieniſche das folgende Jahr in Quart. Jene aber iſt ſeitdem weit öfter wieder gedruckt, als dieſe. Beide findet man einander gegenüber in den *Opere di Pietro Bembo*, Venez. 1729. fol.

s) Daß Bembo damals ſchon ſechzig Jahr alt war, ſagt er ſelbſt in der Einleitung.

bis auf das Jahr 1487 von Andrea Navagiero, auch auf Verlangen des venezianiſchen Senats, erzählt war. An die Erzählung des Navagiero ſchloß Bembo die ſeinige an, ohne von der Idee ſeines Gegenſtandes begeiſtert zu ſeyn, und ohne das Bedürfniß einer patriotiſchen Unternehmung zu fühlen. Weil ſein Vorgänger unter dem latiniſirten Namen Naugerius lateiniſch geſchrieben hatte, ſchrieb auch er die Fortſetzung der venezianiſchen Geſchichte lateiniſch. Aber er überſetzte ſein eignes Werk in ſeine Mutterſprache. Es gehört alſo zur italieniſchen Litteratur ſo gut wie zu der neueren lateiniſchen. Aber weder in der lateiniſchen, noch in der italieniſchen Bearbeitung iſt es mehr als eine ängſtliche Nachahmung des Styls des Livius und noch mehr des Cicero, ohne antike Kraft und Wahrheit. Man ſieht in jeder Zeile und faſt in der Wahl jedes Worts den eleganten, aber nirgends den praktiſch denkenden Kopf. Als lateiniſcher Autor trieb er die Affectation der ciceronianiſchen Latinität, die zu den neueren Begebenheiten nicht paſſen wollte, bis zur Entſtellung der Namen und Sachen, und ſogar bis zum Aergerniß für die Chriſtenheit, ob er gleich ſelbſt einer ihrer Vorſteher war; denn er ſprach, um ſich ja nicht unlateiniſch auszudrücken, von unſterblichen Göttern, wo von Gott die Rede war, und kleidete auch die chriſtlich-geiſtlichen Aemter und Functionen in die Terminologie des Heidenthums. Da er es mit weltlichen Würden und Dingen eben ſo machte, iſt ſeine italieniſche Bearbeitung ſeines Werks für den Hiſtoriker brauchbarer, als die lateiniſche; der Aeſthetiker aber muß die lateiniſche vorziehen. Dieſe hat, bei aller Aengſtlichkeit, doch eine ſcheinbar antike Schönheit. Aber die Ueberſetzung einer Nachahmung konnte nicht wohl

 anders,

anders, als ſo froſtig ausfallen, wie Bembo's italieniſche Bearbeitung ſeiner venezianiſchen Geſchichte ausgefallen iſt. Bembo, dem an der Schönheit der Darſtellung Alles gelegen war, konnte die Gelegenheit, erdichtete Reden nach dem Beiſpiele der Alten in ſeine Erzählung zu verweben, noch weniger, als Machiavell und Guicciardini, unbenutzt laſſen. Auch dieſe Reden nehmen ſich in der lateiniſchen Ausarbeitung weit beſſer, als in der italieniſchen aus, beſonders da, wo in jener der Bericht in Infinitiven die Stelle der unmittelbaren Rede vertritt, was im Italieniſchen, wie in andern neueren Sprachen, ohne die widerlichſte Weitſchweifigkeit und Monotonie nicht nachgeahmt werden konnte [t]). Das einzige Verdienſt, das

t) Man vergleiche zur Probe folgende Stelle des lateiniſchen und italieniſchen Textes:

Tum Marcellus, facto a collega ſilentio, in hunc eſt modum loquutus: Nihil ſibi dubitationis dari, ſi ea ita eſſent, quemadmodum Piſanus dixiſſet, quin ſit ab invadendis hoſtium finibus Tridentique oppugnatione abſtinendum, quae enim ejus regionis pars, quod municipium tanti eſſet, vt cum ejusmodi conflatione belli, totiusque Germaniae irritatione, conſenſuque compararetur. Verum habere ſe rem ſuo quidem judicio longe ſecus. Nam neque Germanorum copias ſua ſe ſponte diſſipaviſſe: ſed cum rei frumentariae inopia coactas, tum ſtipendio non perſoluto egentes, deſperantesque, domum quemque ſuam reuertiſſe: neque qui collectam jam manum, proſpereque agentem commeatu ſupportando alere, ſtipendiisque repraeſentandis retinere, ne diffugeret, non potuerit, eum nouo conficiendo exercitui ſtipem alimentaque ſubminiſtraturum: multo enim facilius contineri ſtantia, quam lapſa proſtrataque ſubleuari.

Dieß überſetzt Bembo ſelbſt:

Dette avendo queſte coſe M. Luca e taciutoſi; M. Gi-

das Bembo's italieniſchem Erzählungsſtyle nicht abgeſprochen werden kann, iſt eine muſterhafte Correctheit und Politur der Sprache.

Weniger ſchimmernd, aber mehr im Geiſte der wahren Proſe geſchrieben iſt die neapolitaniſche Geſchichte des Angelo di Coſtanzo [u]), der, wie oben erzählt iſt, auch als lyriſcher Dichter Achtung verdient. Er faßte ſchon in ſeinem Jünglingsalter den Entſchluß, der Geſchichtſchreiber ſeines Vaterlandes zu werden [x]). Liebe zur Poeſie und jugendliche Schüchternheit hielten ihn eine Zeitlang von der Aus-

Girolamo Marcello così parlò: che egli punto non dubitèrebbe, ſe vero foſſe ciò che il ſuo collega avea detto, che non foſſe da entrare nè luoghi de' nimici, ne porre l'aſſedio a Trento; percioechè qual parte di quella contrada, o qual Città che eſſi preſo aveſſeno, ſarebbe da eſſere poſta in comparazione di tale guerra, e dell' onta e dello irritamento di tutta la Magna contra eſſi. Ma per ſuo avviſo, la coſa ſtava altramente, perciocchè nè i nimici s'erano di loro volontà diſſipati; anzi a forza tra per biſogno della vettovaglia, e perchè non erano pagati, povero e diſperato s'era ciaſcuno alla ſua caſa tornato. E chi un eſſercito già raccolto, e che proſperamente ſi adopera, non può di cibo nutrire, ed il ſoldo al ſuo tempo darli, e alla fine ritenerlo, che non fugga, non potrì eziandio ſomminiſtrare vettovaglia e dinari ad un nuovo, che ſia da farſi. Conciosſiacoſa che molto più agevolmente ſi mantengono le coſe che in piè ſtanno, che le a terra cadute non ſi rilevano.

Libr. I.

u) *Iſtoria del regno di Napoli*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, Nap. 1735. 4to.

x) Er erzählt ſelbſt die Entſtehung ſeines Werks in der Einleitung.

Ausführung dieſes Entſchluſſes ab. Aber der Rath des Sanazzar, den er kindlich verehrte, und noch eines verſtändigen Freundes, der vielleicht auch einſah, daß Angelo di Coſtanzo ſich unter den Dichtern doch nur an andere anſchließen konnte, beſtimmte ihn von neuem, beſonders der Wahrheit zu Liebe durch ein hiſtoriſches Werk die Irrthümer des Collenuccio zu widerlegen, der vor ihm die Geſchichte des neapolitaniſchen Reichs geſchrieben hatte. Ein wenig religiöſe Vorliebe für die Sache des päbſtlichen Stuhls, dem Collenuccio nicht ergeben geweſen war, ſcheint ſich in den Wahrheitseifer des Coſtanzo gemiſcht zu haben. Von der erſten Seite ſeines Buchs an bemerkt man den Anhänger des Pabſtes. Aber er wollte doch mehr, als ſchön erzählen. Er verwechſelte nicht, wie Bembo, das Weſen der ſchönen Proſe mit eleganter Diction. Um gemeinnütziger zu ſeyn, wie er ſelbſt ſagt, ſchrieb er Italieniſch und nicht Lateiniſch. Aber ihm fehlte Machiavell's und Guicciardini's politiſcher Blick; und ſein Styl iſt gedehnt und monoton y). Erdichtete Reden in ſeine Erzählung ein-

y) Z. B. im erſten Buche, wo er ſich beſonders gegen den gottloſen Kaiſer Friedrich II. ereifert:

Quì mi pare, per difeſa de la memoria di quei duo Cavalieri, ripetere alcune coſe de gli anni paſſati; *e dico, che* infeſtando Federico Imperatore con ogni ſorte di crudeltà la Chieſa Romana con infinito diſpregio di Dio, e de la religione Criſtiana, acquiſtò un' odio univerſale nell' uno, e nell' altro Regno, perche parea coſa ſcelerata, e empia, che a quel tempo, che di tutte le Provincie d'Europa erano Criſtiani a guerreggiare in Aſia contra infedeli, ſi vedeſſe l'Imperator de' Chriſtiani con un grande Eſercito de' Saraceni far così crudel guerra al Papa, uccidendo con diverſe, e ſtrane

einzuſchalten, ermangelte auch er nicht, und die Veranlaſſung, die er dazu nahm, erinnert zuweilen etwas komiſch an die alten Ritterromane, z. B. als er vor der Schlacht zwiſchen Carl von Anjou und dem unglücklichen Conradin von Schwaben den franzöſiſchen General Alard den Rapport von der Recognoſcirung der Feinde in einer ceremoniöſen Privatrede an den König Carl vortragen läßt [z]). In den Uebergängen von einer Begebenheit zu der andern wußte er ſich ohne gemeine Wendungen nicht zu helfen [a]). Die Berichtigung des Collenuccio, den er als einen vorſätzlichen Verfälſcher der Wahrheit angreift, ſtört ihn auch alle Augenblick aus der hiſtoriſchen Ruhe auf, und unterbricht den Zuſammenhang der Erzählung. Sein Verdienſt iſt, daß er die Wahrheit liebte, einer klaren Darſtellung ſich befliß, und keine Schönheit des hiſtoriſchen Styls affectirte, die außer dem Kreiſe ſeines Talents lag.

Zu den hiſtoriſchen Werken, die nicht ohne rhetoriſches Verdienſt ſind, gehört aus dieſer Periode auch Giambatiſta Adriani's Geſchichte ſeiner

ne ſpecie di tormenti, non ſolo quelli ſegnati di croce, che militavano contra di lui, che a qualche ſcaramuzza fuſſer preſi, ma ancora tutti quelli, etc. Und dieß iſt erſt die Hälfte der Periode.

z) Gegen das Ende des erſten Buchs. Die Rede fängt an: Sire, la Maeſtà veſtra conviene ſperare più nella prudenza, che nella forza, perchè, come io m'avveggio, noi ſiamo molto inferiori a' nimici, tra quali s'intende, che tanto della nazione Tedeſca, quanto delle Italiana, ſono capitani eſpertiſſimi, etc.

a) Z. B. Or ritornando al propoſito, dico, etc. *Lib. VI.*

ner Zeit [b]). Adriani war in ſeiner Jugend Soldat; in ſeinem reiferen Alter wurde er Profeſſor der Beredſamkeit zu Florenz. Auf Verlangen des Herzogs Coſmus I. ſetzte er die Geſchichte des ſechzehnten Jahrhunderts da fort, wo Guicciardini's Werk abbricht. An Ausführlichkeit übertrifft er noch ſeinen Vorgänger, der kein Muſter pragmatiſcher Kürze iſt. Indeſſen erzählt er als denkender Mann. Sein Styl hat nichts hinreißendes; aber er iſt klar, unpedantiſch, und unaffectirt. Adriani lebte bis zum Jahr 1579. Erſt nach ſeinem Tode wurde ſein hiſtoriſches Werk durch den Druck bekannt.

Mehrere der vorzüglicheren unter den italieniſchen Hiſtorikern des ſechzehnten Jahrhunderts ſchrieben lateiniſch, z. B. der zu ſeiner Zeit nicht wenig bewunderte Paolo Giovio, gewöhnlich Paulus Jovius genannt. Andre, z. B. der Kritiker und Litterator Benedetto Varchi, der auf Verlangen des Herzogs Coſmus I. die letzten Begebenheiten des florentiniſchen Staats erzählte, zeichneten ſich auf keine Art durch Styl und Darſtellungskunſt aus.

* * *

III. Neben der wahrhaft hiſtoriſchen Proſe bildete ſich die didaktiſche, die bis dahin in der neueren Litteratur auch nur noch im Keim exiſtirte, mit dem

b) Ausführliche Nachricht von Giambatiſta Adriani's Leben und Schriften giebt Mazzuchelli. Die erſte Ausgabe ſeiner *Iſtoria de' ſuoi tempi* erſchien zu Florenz, im J. 1585, in einem Foliobande von 941 Seiten, abgetheilt in 22 Bücher.

dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts nach den Muſtern der alten Claſſiker aus; und der Mann, der in der italieniſchen Sprache dieſe neue Bahn brach, war wieder Machiavell.

Die wiſſenſchaftlichen Schriften Machiavell's ſind alle politiſchen, einige beſonders militäriſchen Inhalts. Die Kritik dieſes Inhalts gehört nicht hierher. Bemerkt zu werden aber verdient auch hier, daß die Cultur der didaktiſchen Proſe von keiner Art von Gegenſtänden glücklicher ausgehen konnte; denn politiſche Unterſuchungen im Geiſte Machiavell's knüpfen die praktiſche Philoſophie an die Staatengeſchichte, geben Veranlaſſung, jede Seite des menſchlichen Herzens und alle Verhältniſſe des geſellſchaftlichen Lebens zu berühren, und ſchränken den forſchenden Geiſt auf keinen Schulkreis und keine Schulſprache ein. Die ausführlicheren Werke, durch die Machiavell ſein Talent zum rein didaktiſchen Styl vorzüglich bewieſen hat, ſind ſeine Abhandlungen über die erſte Decade des Livius c) und ſein Fürſt d).

Die Abhandlungen über den Livius folgen als Anmerkungen ihrem Texte, ſind alſo mehr eine zufällige Verbindung politiſcher Fragmente, als ein wiſſenſchaftliches Ganzes. Die Idee eines ſolchen Werks war indeſſen neu, und die Ausführung iſt ganz des prag-

c) *Tre libri de' discorſi ſopra la prima Deca di Tito Livio.* In den Opp. Tom. III. Zuerſt gedruckt zu Rom, im J. 1531 und 1532. S. *Fontanini*, p. 346.

d) *Il Principe.* In den Opp. Tom. III. Der Titel iſt eben deßwegen ſo anſtößig, weil er ſo kurz iſt.

pragmatiſchen Geſchichtſchreibers der florentiniſchen Republik würdig. Klarheit und Präciſion, das Weſen des didaktiſchen Styls, vermißt man nirgends. In jeder Zeile herrſcht ein Geiſt der Sache, nicht der Phraſen; und doch iſt Sorgfalt auf den Ausdruck verwandt. Aber die weſentliche Verſchiedenheit der lateiniſchen und der italieniſchen Sprache ſcheint Machiavell bei ſeinem didaktiſchen Styl noch weniger, als bei dem hiſtoriſchen, empfunden zu haben. Deßwegen ſind die Perioden in ſeinen Abhandlungen noch monotoner, als in ſeinen Geſchichtsbüchern. Er war zu verſtändig, um die Sprache der Wahrheit durch rhetoriſche Figuren verſchönern zu wollen; aber er bedachte nicht, daß eine neuere Sprache, der die freie Wortverſetzung der griechiſchen und lateiniſchen verſagt iſt, weit mehr Mannigfaltigkeit der Wendungen bedarf, wenn ſie nicht ſteif und ſchläfrig werden ſoll [e]). Eben dieſe Monotonie bemerkt man auch in den übrigen politiſchen Schriften Machiavell's, beſonders in ſeinem Fürſten. Aber dieſes Buch iſt auch, was man kaum glauben ſollte, ein Jugendverſuch des großen Staatsmannes. Denn er ſchrieb es noch

e) Man leſe z. B. folgende Stelle, wo ein *perchè* das andre vor ſich her treibt, ohne den Zuſammenhang dadurch zu verdeutlichen:

E facil coſa è conſiderare donde naſceva quell' ordine e donde proceda queſto diſordine; *perchè* tutto viene dal viver libero allora, e ora dal viver ſervo. *Perchè* tutte le terre e le provincie che vivono libere in ogni parte, come di ſopra diſſi, fanno i progreſſi grandiſſimi. *Perchè* qui vi ſi vede maggiori popoli, per eſſere i matrimonj più liberi, e più deſiderabili dagli uomini; *perchè* ciaſcuno procrea volontieri quelli figliuoli che crede potere nutrire, etc.

Discorſi, Libr. II.

noch vor dem Tode des Lorenz von Medici, dem er es zugeeignet hat, alſo zu einer Zeit, wo er ſelbſt noch nicht drei und zwanzig Jahr alt war. Der Sinn und Zweck des ganzen Werks liegt ſo klar am Tage, daß es eben durch dieſe Klarheit mehrere Augen verblendet hat. Wer an dem Buchſtaben kleben bleibt, hält dieſes Buch für eine Schule des Deſpotiſmus; und wer es, um des Verfaſſers willen, als eine Satyre auf die Deſpoten deuten will, wird durch den ernſthaften und unſatyriſchen Ton und durch die Zuſchrift an Lorenz von Medici widerlegt. Eher könnte man es eine Satyre auf die Völker nennen. Machiavell kannte ſeine Italiener und in ihnen die meiſten Völker zu gut, als daß er ihnen die Befolgung der republikaniſchen Grundſätze, denen er ſelbſt anhing, hätte anſinnen können. Er glaubte alſo den Völkern, die eines Herrn bedürfen, und den Großen, die ſich durch Liſt, Gewalt, und zufällige Autorität der Oberherrſchaft über widerſtrebende Völker bemächtigen wollten (und ſolcher Großen gab es damals faſt ſo viele in Italien, wie ehmals im alten Griechenland), die Wahrheit verrathen zu dürfen, daß es für das öffentliche Wohl ſo ziemlich gleichgültig iſt, ob der Vorſteher des Staats, wenn er ſeinen wahren Vortheil verſteht, Tugenden wirklich beſitzt, oder nur aus Ehrgeiz affectirt, und daß dem Fürſten, der jede Tugend zur rechten Zeit als Mittel zur Behauptung der Herrſchaft zu benutzen verſteht, keine Empörung den Zepter entreißen, und keine auswärtige Macht die öffentliche Achtung verſagen wird, auf die er nach ſeinem Range Anſpruch macht. Hätte Machiavell ſein verrufenes Buch: Der kluge Uſurpator genannt, ſo würde es ſchwerlich ein ſonderliches Aergerniß erregt haben. Aber er nannte es, keck und ſchadenfroh,

indem

indem er an die italieniſchen Fürſten ſeines Zeitalters dachte, Der Fürſt, und beleidigte durch dieſen Titel ſowohl diejenigen Fürſten, die ſich einer reineren Denkart bewußt waren, als die Uſurpatoren, die gern geſagt hätten, daß ſie nicht gemeint wären, wenn Machiavell ſie nur bei ihrem rechten Namen genannt hätte. Lorenz von Medici verſtand ſeinen jungen Lehrer, und ſchwieg. Erſt in der Folge wurde dieſes Buch öffentlich verbrannt. Man ahndete einen geheimen Sinn des beleidigenden Titels, eine Aufforderung an die Klügeren unter den republikaniſch geſinnten Unterthanen italieniſcher Fürſten, ſich ihrer politiſchen Unterwürfigkeit zu ſchämen, wenn die Fürſten, denen ſie gehorchten, nicht als kluge Uſurpatoren regierten; und dieſer geheime Sinn läßt ſich, wenn man Machiavell's republikaniſche Grundſätze kennt, nicht wohl bezweifeln. Um ihn aber für gemeine Augen noch tiefer zu verhüllen, hatte Machiavell die Kühnheit, ſein Buch dem Lorenz von Medici zuzueignen und ihn, zum Beſchluſſe der Abhandlung, feierlich aufzufordern, als ein neuer Moſes die Italiener vom Joche der auswärtigen Mächte zu befreien. Was konnte nun das Publicum von dem Buche denken? Ob es zu billigen iſt, daß Machiavell auf dieſe Art den Titel ſeines Buchs mit dem Inhalte und dieſen wieder mit der Zueignung in Widerſpruch brachte, um diejenigen Leſer zu necken, die ihn zu verſtehen nicht berufen waren, iſt hier nicht der Ort, zu unterſuchen. In der Geſchichte der Redekunſt aber iſt Machiavell's Fürſt durch dieſe Behandlung ſeines Gegenſtandes nicht weniger merkwürdig, als in der Geſchichte der Politik durch den Gegenſtand ſelbſt. Auch mehrere kleinere Abhandlungen von Machiavell beweiſen, wie

eine klare und freie Anſicht der Sache den wahren Gedankenſtyl bildet und belebt.

Machiavell war auch der Erſte, der dem didaktiſchen Style in italieniſcher Sprache nach antiken Muſtern die dialogiſche Form gab. Zu dieſer Einkleidung wiſſenſchaftlicher Wahrheiten neigte ſich damals die Denkart aller italieniſchen Gelehrten, die ohne ſcholaſtiſche Geſchmackloſigkeit philoſophirten. Der Sieg, den die platoniſche Philoſophie unter der Pflege der Mediceer über die ariſtoteliſche gewonnen hatte, reizte die neuen Platoniker, auch nach Plato's Manier in Dialogen zu philoſophiren. Einige geiſtvolle Anhänger des Ariſtoteles verſuchten dagegen, auch die peripatetiſche Philoſophie zu dialogiren. Dazu kam noch das Beiſpiel des Cicero, deſſen Styl für unübertrefflich galt. Die erſte glückliche Nachahmung der dialogiſch-philoſophiſchen Schriften des Cicero waren Machiavell's ſieben Bücher von der Kriegskunſt [f]); und bis jezt hat noch kein Schriftſteller einer Abhandlung, die nur für Kunſtverſtändige oder die es werden wollen, geſchrieben zu ſeyn ſcheint, durch vielſeitige und edle Behandlung mehr koſmopolitiſches und äſthetiſches Intereſſe gegeben. So wie Plato und Cicero ihre Zeitgenoſſen redend einführten, glaubte auch Machiavell ſeinem damals ſchon verſtorbenen Freunde Coſimo Rucellai und einigen andern geſchäzten Staatsmännern ſeiner Zeit die Theorie der neueren Kriegskunſt nach ſeinen eignen Ideen in den Mund legen zu dürfen. Erzählend fängt er an. Aber die hiſtoriſche Einfaſſung der dialogiſchen Unterhaltung ſcheint ihm zu umſtändlich geweſen zu ſeyn. Denn ſobald das Geſpräch anfängt, berichtet er nicht mehr, wie Cicero,

f) *Dell' arte della guerra*, in den Opp. Vol. II.

cero, daß der Eine ſagte, und der Andre antwortete. Er führt ſogleich die Perſonen redend ein und bezeichnet, was ſie vortragen, nur mit ihrem Namen, was auch ſchon Plato nach ähnlichen Einleitungen öfter gethan hatte. Welch ein Meiſter im freien Styl des Dialogs Machiavell war, beweiſen ſeine Luſtſpiele. Um ſo mehr darf man ſich wundern, daß ſeine wiſſenſchaftlichen Dialogen, mit jenen verglichen, ſteif und monoton ſind. Die Vereinigung der ſyſtematiſchen Pünktlichkeit mit den freien Wendungen des Geſprächs ſcheint er nicht der Mühe werth geachtet zu haben, ohne die ſie doch ſelbſt dem beredten Plato ſchwerlich gelungen wäre [g]).

Unabhängig von dem Beiſpiele Machiavell's, aber, wie er, unverkennbar nach dem Muſter des Cicero, ſchrieb der ritterliche Graf Baldaſſar Caſtiglione, der unter den Sonettenſängern ſchon genannt iſt, in den erſten Decennien des ſechzehnten Jahr-

g) Nach einer hiſtoriſchen Einleitung fängt das Geſpräch ſo an:

Coſimo. Voi avete aperto la via ad un ragionamento, quale io deſiderava, e vi prego che voi parliate ſenza riſpetto, perchè io ſenza riſpetto vi domanderò; e ſe io domandando o replicando ſcuſerò o accuſerò alcuno, non ſarà per ſcuſare o accuſare, ma per intendere da voi la verità.

Fabrizio. Ed io ſaro molto contento di dirvi quel che io intenderò di tutto quello mi domanderete, il che ſe ſarà vero o no, me ne rapporterò al voſtro giudicio. E mi ſarà grato mi domandiate, perchè io ſono per imparar coſi da voi nel domandarmi, come voi da me nel riſpondervi; perchè molte volte un ſavio domandatare fa ad uno conſiderare molte coſe, e conoſcerne molte altre, le quali, ſenza eſſerne domandate, non avrebbe mai conoſciute.

Jahrhunderts ſeinen Hofmann (*il Cortegiano*) [h]). Hätten nicht ganz andre Zeiten ganz andre Sitten herbeigeführt, ſo würde dieſes Buch jezt noch ein Handbuch der höheren Stände ſeyn und nicht von dem Geſchichtſchreiber der Litteratur und der Sitten unter den litterariſchen Seltenheiten aufgeſucht werden müſſen. Wer es einiger Aufmerkſamkeit würdigt, wird finden, wie viel Urſache der Kaiſer Carl V. hatte, auf die Nachricht von dem Tode des Grafen Caſtiglione zu ſagen, "daß einer der beſten Ritter der Welt geſtorben ſei"; denn nie hat ein Mann, der, wie Caſtiglione, in der großen Welt und unter den Waffen lebte, das Ideal eines ritterlichen und gebildeten Edeln in einer ſo prunkloſen und correcten Manier gezeichnet. Auf ſyſtematiſche Pünktlichkeit thut er ſchon in der Einleitung ausdrücklich Verzicht. Sie würde auch die anſchauliche Charakteriſtik nur geſchwächt haben. Er läßt eine Geſellſchaft von Männern und Frauen aus den erſten Ständen auf dem Schloſſe zu Urbino die Unterſuchung der Eigenſchaften eines preiswürdigen Geſellſchafters der Fürſten als ein Geſellſchaftsſpiel, alſo im Geiſte der Sache, ſo natürlich verhandeln, als es der Hofton ſeiner Zeit, der immer noch ein wenig an die ritterlichen Liebesgerichte (Corti d'amore) erinnerte, nur irgend erlaubte. Jeder Herr und jede Dame müſſen ſagen, welche Tugenden ſie an einem geliebten Gegenſtande am meiſten lieben [i]). Dieß führt denn unvermerkt zur Entwicke-

h) Il libro *del Cortegiano*, del Conte Baldaſſare Caſtiglione. Ich kenne nur die Aldiniſche Ausgabe, Venedig, 1533.

i) Vorrei adunque, ſagt Einer von der Geſellſchaft, che queſta ſera il noſtro giuoco foſſe, che ciaſcun diceſſe, di

wickelung des Ideals, nach welchem der Graf Caſtiglione ſich ſelbſt auszubilden bemüht geweſen war. Ueber das Verhältniß des Adels zu den Fürſten wird beſonders viel Gutes geſagt [k]).

Neben dieſem Buche nehmen ſich die aſolaniſchen Unterſuchungen (*gli Aſolani*) des Cardinal Bembo, die ungefähr um dieſelbe Zeit geſchrieben wurden, nicht zum vortheilhafteſten aus. Sie werden gewöhnlich unter die Novellen und Romane geſtellt; aber ſie wollen doch dieſen nur durch das romantiſche Oberkleid gleichen. Bembo wollte eine feierliche Zuſammenkunft von Herren und Damen bei der Vermählung einer Königin von Cypern auf einem Landſchloſſe zu Aſole im Venezianiſchen nur als Veranlaſſung benutzen, um dieſe Geſellſchaft über das Weſen, die Freuden, und die Leiden der wahren Liebe diſputiren zu laſſen. Man ſieht der Anlage des ganzen Buchs bald an, daß es eine Nachahmung der tuſculaniſchen Unterſuchungen des Cicero ſeyn

di che virtù pricipuamente vorrebbe che foſſe ornata quella perſona, ch' egli ama.

k) Z. B.

Non è impoſſibile, ne maraviglia chè il Cortegiano indrizzi il Principe à molte virtù, come la giuſtizia, la liberalità, la magnanimità, le operationi delle quali eſſo per la grandezza ſua facilmente puo mettere in uſo, e farne abito: il che non puo il Cortegiano, per non aver modo d'operarle; & coſi il Principe indutto alla virtù dal Cortegiano, puo divenir piu virtuoſo che'l Cortegiano: oltra che dovete ſaper che la cote, che non taglia punto, pur fa acuto il ferro: pero parmi che ancora che'l Cortegiano inſtitiuſca il principe, non per queſto s'habbia à dir che egli ſia di piu dignità che'l principe.

Libr. IV.

ſeyn ſoll [l]). Man thut ihm alſo zwiefaches Unrecht, wenn man es zu den Novellen zählt; denn das Intereſſe der Erzählung fehlt ihm durchaus, und durch die Einfaſſung der verſchiedenen Theorien der Liebe, die es enthält, wird es zu keiner Novelle. Aber die Vereinigung des ciceronianiſchen Styls mit dem romantiſchen des Boccaz war auch kein glücklicher Gedanke. Nur die Reinheit der Diction erhält den zierlichen Prunk der aſolaniſchen Unterſuchungen noch in einigem Anſehen, ſo beliebt ſie zu ihrer Zeit auch waren [m]). Bembo war, als er ſie ſchrieb, acht und zwanzig Jahr alt.

Nachahmer der rein didaktiſchen Proſe des Cicero war der Erzbiſchof Della Caſa [n]). Die Sonette dieſes feinen Prälaten wurden oben nur im Vorbei-

l) Schon der Herausgeber der alten Ausgabe (Venedig, 1553) ſagt in der Vorrede: Fece (ſc. il Bembo gli Aſolani) ad imitazione delle Tuſculane di M. Tullio.

m) Novellenproſe iſt es z. B., wenn die Freuden, die der Anblick der Geliebten giebt, ausgemahlt werden:
Ma egli non è percio queſta ultima delle ſue dolcezze che al cuore li paſſano per le luci. Altre poi ſono e poſſono ognihora eſſere ſenza fine; ſicome è il vedere la ſua donna ſpaziando con altre donne premere le liete erbe de verdi prati; o de puri fiumicelli le freſchiſſime ripe; o la conſenziente ſchiera de marini liti incontro a ſoavi zephiri caminando, talhora d'amoroſi verſi diſcrivendo al conſapevole amante la vaga rena. *Libr. II.*

n) Ausführlich, mitunter auch langweilig genug, iſt das Leben des Della Caſa erzählt von Giovan-Battiſta Caſotti vor der vollſtändigen Ausgabe der *Opere di Monſignor Giovanni della Caſa*, Venez. 1752. 3 Voll. in 4to.

beigehen mitgezählt, weil ſie zu arm an poetiſchem Inhalt ſind; und ſeiner ſcandalöſen Scherze, die er nachher durch ein exemplariſches Leben gut zu machen ſuchte, konnte noch weniger ausführlich gedacht werden. Sein Name gilt bei den italieniſchen Litteratoren nicht wenig. Aber mehr der Vielſeitigkeit und Feinheit ſeiner litterariſchen Bildung, als der Energie ſeiner Talente, verdankt er ſeine Celebrität. Giovanni della Caſa war geboren zu Florenz um das Jahr 1503. Durch die Verbindungen ſeiner angeſehnen Familie war der Weg des Glücks für ihn gebahnt. Er widmete ſich dem geiſtlichen Stande. Im vier und dreißigſten Jahre ſeines Alters erhielt er eine Stelle bei der apoſtoliſchen Cammer zu Rom. Von dieſer Zeit an vereinigte er die Beſchäftigungen eines Geiſtlichen, eines Staatsmannes, und eines Gelehrten, wie mehrere ausgezeichnete Männer ſeiner Nation. Er ſtieg bis zur Würde eines Erzbiſchofs von Benevent. Als päbſtlicher Nuntius betrieb er beſonders die Allianz der franzöſiſchen und venezianiſchen Regierung mit dem Pabſt Paul III. gegen den Kaiſer Carl V. Nach dem Tode des Pabſtes Paul III. ſank ſein politiſches Anſehen. Er lebte nun mehr in litterariſcher Muße. Ohne den Cardinalshut, auf den er rechnete, erhalten zu haben, ſtarb er im J. 1556. Das Buch, durch das er ſich einen Rang von einiger Bedeutung unter den didaktiſchen Schriftſtellern in ſeiner Mutterſprache erworben hat, iſt ſein Galateo oder über das gute Betragen in Geſellſchaften (*Galateo, ovvero de' Coſtumi*). Die Form dieſer Abhandlung iſt unverkennbar eine Nachahmung der Bücher des Cicero von den Pflichten. Sogar die erſte Periode, in welcher Cicero ſeinen Sohn anredet, glaubte Della Caſa ſo pünktlich, als es die Verſchiedenheit

des

des Inhalts und der Umſtände erlaubte, nachbilden zu müſſen o). Da er ſelbſt keinen Sohn haben durfte, läßt er einen treuherzigen Alten den Ciceronianer machen, um einen jungen Mann in der Kunſt des Lebens zu unterrichten. Zu ſeiner Zeit konnten die Verhaltungsregeln, die der alte Galateo ſyſtematiſch vortragen muß, auch durch ſich ſelbſt intereſſiren. Kenner der heutigen Ueberverfeinerung der Geſelligkeit möchten wohl wenig Neues darin finden. Das Buch iſt in Capitel abgetheilt. Wo der Styl des della Caſa ſich am wenigſten ängſtlich an den Cicero ſchmiegt, hat er weit mehr Leichtigkeit, als wo er bis zum Uebermaß ciceroniſirt p). Noch ein ähnliches Werk ſchrieb Della Caſa lateiniſch unter dem ganz ciceronianiſchen Titel: De officiis. Von ihm ſelbſt iſt auch die italieniſche Ueberſetzung.

Die

o) Das Buch fängt an: Conciosiacoſache tu incominci pur ora quel viaggio, del quale io ho la maggior parte, come tu vedi, fornito, etc. Und nun läuft die langgeſtreckte Periode bis gegen das Ende der folgenden Quartſeite herab.

p) Gut bemerkt und ausgedrückt iſt z. B. folgendes:
Ma ci e un' altra maniera di cerimonioſe perſone, le quali di ciò fanno arte e mercatanzia e tengonne libro e ragione. Alla tal maniera di perſone un ghigno, e alla cotale un riſo; e il piu gentile ſedrà in ſulla ſeggiola, e il meno ſulla panchetta: le quai cerimonie credo, che ſiano ſtate traportate di Spagna in Italia; ma il noſtro terreno le ha male ricevute, e poco ci ſono allignate conciosia chè queſta diſtinzione di nobiltà coſi appunto a noi e nojoſa, e perciò non ſi dee alcuno far giudice a dicidere, chi è più nobile, o chi meno.

Capit. XVII.

Die Form von Vorleſungen erhielt bald darauf der didaktiſche Styl in italieniſcher Sprache durch Benedetto Varchi, einen gelehrten Mann, deſſen proſaiſche Schriften wenigſtens ſeine Verſe übertreffen [q]). Er war der Sohn eines florentiniſchen Rechtsgelehrten, gegen deſſen Wunſch er ſelbſt die Jurisprudenz aufgab, um ſich ganz mit Philoſophie und ſchöner Litteratur zu beſchäftigen. Der Herzog Coſmus I. trug ihm auf, die Geſchichte der letzten Revolutionen der florentiniſchen Republik zu ſchreiben. Varchi erfüllte das Verlangen ſeines Fürſten ſo gut er konnte. Zur Belohnung erhielt er eine einträgliche Präbende. Seine florentiniſche Geſchichte ſcheint indeſſen nicht mehr Leſer gefunden zu haben, als ſeine trockenen Sonette. Seine philoſophiſchen und kritiſchen Schriften kamen in beſſeren Ruf. Jene, die er als Abhandlungen zuerſt in verſchiedenen Akademien vorlas, gab er nachher unter dem Titel Vorleſungen (*Lezioni*) heraus [r]). Er ſcheint durch dieſe Vorleſungen beſonders haben zeigen zu wollen, daß ſich auch die peripatetiſche Philoſophie, der er anhing, und nicht nur die platoniſche, mit eleganter Darſtellung vereinigen laſſe. Aber es fehlte ihm ſelbſt zu ſehr an philoſophiſchem Geiſte, als daß er an einem Gegenſtande eine neue Seite hätte entdecken können; und auch ſein Geſchmack war faſt ganz auf philologiſche Correctheit beſchränkt. Er konnte durch ſeine philoſophiſchen Vorleſungen Ideen und Grundſätze des Ariſtoteles, ſo

q) Sein Leben ſteht vor den neueren Ausgaben ſeines kritiſchen Werks *Ercolano*, das im folgenden Capitel genauer angezeigt wird, unter andern vor der Ausgabe: Padova, 1740. 2 Voll. in 8vo.

r) *Lezioni* di M. *Benedetto Varchi*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, *Firenze*, 1560. 2 Voll. in 8vo.

ſo gut er ſie verſtand, populariſiren, aber auch nichts weiter. Die erſte Vorleſung handelt, der Ueberſchrift nach, von der Natur, enthält aber faſt nichts als Worterklärungen und Machtſprüche, durch die entſchieden werden ſoll, was die Natur in jeder Hinſicht iſt und nicht iſt. In der zweiten wird die Geſchichte der Erzeugung des menſchlichen Körpers, in Capiteln, mehr phyſiologiſch nach dem Ariſtoteles erzählt, als beurtheilt. Daſſelbe Thema wird in der dritten Vorleſung fortgeſetzt, um die Möglichkeit der Ungeheuer zu erklären. Die zweite Abtheilung dieſer Vorleſungen handelt von nichts als Liebe. Einige derſelben kann man romantiſch-pedantiſche Predigten nennen; denn ſie handeln ariſtoteliſch ein Thema der Liebe ab nach Anleitung eines Sonetts von Petrarch, Della Caſa und Andern. Allen liegt zum Grunde die ſchulgerechte Unterſcheidung vielerlei Arten von Liebe, als da ſind die natürliche, die thieriſche, die vernünftige und die verſtändige Liebe, die denn wieder in eben ſo wunderliche Unterabtheilungen zerſchnitten werden s). Varchi meinte es mit ſeinem Ari-

s) Sono dunque generalmente *quattro ſorti d'amore; naturale* (per cominciare dal piu baſſo, e men perfetto) *animale; razionale; & intellettuale.* Delle quale havendo noi altra volta in queſto luogo ſteſſo, e ſopra queſta medeſima cattedra lungamente favellato, non diremo altro al preſente; ma pigliando ſolo l'amore razionale, cioè quello, che è propio de gl' uomini, lo divideremo, come genere, nelle ſue ſpezie. Diciamo dunque, che favellando noi dell' amore razionale, cioè di quello, che le creature ragionevoli all' altre creature ragionevoli portano mediante alcuna coſa, la quale ò ſia veramente, ò paia lor bella; è neceſſario, che

Ariſtoteles und mit der didaktiſchen Proſe gut genug; aber er war ein Buchſtabengelehrter. Er überſetzte auch den Boethius und das Buch des Seneca von der Wohlthätigkeit in's Italieniſche. In der Geſchichte der Kritik muß ſeiner Bemühungen noch ein Mal gedacht werden. Er ſtarb im J. 1566.

Das Verzeichniß andrer italieniſcher Schriftſteller des ſechzehnten Jahrhunderts denen es noch weniger, als den in dieſem Fache berühmten Männern Della Caſa und Varchi gelang, ihre antiken Vorbilder im didaktiſchen Styl zu erreichen, findet man bei mehreren Litteratoren [t]). Der Mann aber, der es in dieſem Style bis zur claſſiſchen Vortrefflichkeit brachte und dadurch in der Geſchichte der italieniſchen Litteratur faſt einzig iſt, verdient um ſo mehr unſre beſondre Aufmerkſamkeit.

Speroni.

Sperone Speroni, der ernſthafte Lucian der Italiener, deſſen verunglücktes Trauerſpiel oben nicht mit Stillſchweigen übergangen werden durfte, wurde geboren zu Padua im J. 1500 [u]). Sein Vater war einer von den Patriziern dieſer damals ſchon venezianiſchen Stadt. Sein praktiſch philoſophiſcher Kopf mach-

che chiunche ama, ami alcuna creatura ragionevole, ò uomo, ò donna, che ſia.

Lezione dell' Amore.

t) Z. B. bei *Fontanini*, p. 638 ff.

u) Sein Leben ſteht vor dem fünften Theile der Ausgabe ſeiner *Opere*, Padova, 1740.

machte ihn zu einem aufmerkſamen Zuhörer des feinen Peripatetikers Pomponazzo, gewöhnlich genannt Pomponatius, zu Bologna. An dieſem gefiel ihm ohne Zweifel auch die muntere Art zu räſonniren, zu der er ſelbſt geneigt war x). Schon in ſeinem achtzehnten Jahre wurde er Doctor der Philoſophie und Medicin in ſeiner Vaterſtadt. Im zwanzigſten hielt er als öffentlich angeſtellter Lehrer Vorleſungen über die Logik. Aber die Anhänglichkeit an ſeinen Lehrer Pomponazzo zog ihn wieder nach Bologna. Erſt nach deſſen Tode, der nicht lange nachher erfolgte, ſetzte er ſeine philoſophiſchen Vorleſungen zu Padua fort. Bald aber nöthigten ihn weitläuftige Familiengeſchäfte, ſein Lehramt noch ein Mal aufzugeben; und er ſcheint es nicht wieder angetreten zu haben. Glücklich als Hausvater im Schooße ſeiner Familie, hörte er nicht auf, für die Welt zu leben. Philoſophie und alte Litteratur blieben ſein Studium, und beide verwebte er als Schriftſteller in Arbeiten, zu denen ihn nur freie Neigung beſtimmte. Einige Mißverſtändniſſe, die der freie Ton ſeiner Schriften veranlaßte, waren nicht von Dauer. Nur kurzſichtige Pedanten feindeten ihn an. Die allgemeinere Achtung, in der er ſtand, veranlaßte die venezianiſche Regierung, ihn auch einige Mal in Staatsgeſchäften zu gebrauchen. Bei dieſen und einigen andern Gelegenheiten hielt er öffentliche Reden; und wenn es hieß, Speroni werde eine Rede halten, ſtrömte das Publicum von allen Seiten zuſammen. Um das J. 1560 ging

x) Eine lehrreiche Charakteriſtik Pomponazzo's und ſeiner Philoſophie findet man in Hrn. Buhle'ns Geſch. der neueren Philoſ. II. Band, 2te Abtheil. S. 528 ff.

ging er in Geſchäften des Herzogs von Urbino nach Rom. Der Pabſt Pius IV. ernannte ihn zum Ritter. Seit dieſer Zeit wetteiferten mehrere Fürſten, ihn auszuzeichnen und in ihr Intereſſe zu ziehen. Mit Ehre überhäuft, erreichte er das Alter von acht und achtzig Jahren. Er ſtarb im J. 1588. Seine Vaterſtadt hat ihm eine Statüe errichtet.

Kein italieniſcher Schriftſteller, ſelbſt Machiavell und Guicciardini in ihren hiſtoriſchen Schriften nicht, hat den Styl der antiken Proſe, ohne ihn ängſtlich zu copiren, mit ſo viel Natur, Verſtand, Feinheit und Leichtigkeit im Geiſte ſeiner Mutterſprache nachgeahmt, als Speroni. Ein glückliches Talent führte ihn früh auf den rechten Weg. Dieß beweiſen ſeine erſten Dialogen, die er ſchon als Jüngling ſchrieb. Aber fortgeſetztes Studium gab ihm immer mehr Aufklärung über ſich ſelbſt und ſeine Arbeiten; und die rhetoriſche Beſonnenheit, mit der er arbeitete, verleitete ihn nie zur Künſtelei. Entſchiedene Abneigung gegen die Künſtelei und den ſonoren, ciceronianiſch ſeyn ſollenden Phraſenpomp einiger andern Nachahmer der Alten, wurde ein Hauptzug in Speroni's literariſchem Charakter. Seinem denkenden Kopfe lag zu viel an der Wahrheit, als daß ihn das kleine Verdienſt hätte erfreuen können, gemeine oder fremde Gedanken durch eine elegantere Bekleidung zu verſchönern. Aber der philoſophiſche Tiefblick, den er an ſeinem Plato und Ariſtoteles ehrte, fehlte ihm. Dieß verhehlte er ſich ſelbſt nicht. Er vergleicht ſich mit einem Verliebten, der auf den wirklichen Anblick der Geliebten Verzicht thun müſſe und deßwegen keine ſüßere Unterhaltung kenne, als ihr Bildniß von allen Seiten zu betrachten; denn eben ſo, ſagt er, fühle

er

er ſich unfähig, die Wahrheit, in die er verliebt ſei, ganz zu beſitzen, und ſchreibe deßwegen Dialogen, um das Bild der Wahrheit von mehreren Seiten zu zeichnen [y]). Die Subtilitäten der ſpeculativen Philoſophie berührte er nur ſchüchtern, und ſelbſt die praktiſche Wahrheit verfolgte er mehr in ihren Reſultaten, als in den Principien. Sein herrſchendes Talent war ein heller Menſchenſinn, und ſeine Anſicht der Philoſophie durchaus ſokratiſch. Mit dieſer Denk- und Sinnesart mußte ihm die dialogiſche Manier des populären Lucian beſſer gefallen, als die feinere, aber grübleriſche des Plato, und weit beſſer, als die des Cicero, der zu gern über ſchönen Worten die Hauptſache vergaß. Aber er wollte nicht in Lucian's Geiſte Satyren ſchreiben. Er wollte die Wahrheit nur mit heiterer Stirn auftreten laſſen und den Ernſt der Vernunft durch geſelligen Scherz unterſtützen.

Die didaktiſchen Schriften Speroni's ſind theils Dialogen, theils Abhandlungen. In den Dialogen erkennt man am erſten den Schüler Lucian's, aber nicht in allen. Beſonders zeigt ſich in den ſpäteren, die er in der letzten Hälfte ſeines Lebens ſchrieb, und auf die er ſelbſt den meiſten Werth legte, mehr ciceronianiſche Phraſeologie als lucianiſche Unbefangenheit. Die Dialogen von der Liebe (Dialogo di Amore) und von der Würde der Frauen (Della dignità delle Donne), die beide in Erhohlungsſtun-

y) In dem Geſpräch über die Vorzüge des activen und des contemplativen Lebens ſagt er: Nel conoſcer la verità, ſimile ſono all' innamorato, il quale non potendo in propria forma vedere la donna ſua, del ritratto di lei gli occhi appaga, come egli può; etc.

ſtunden ſeines Jünglingsalters entſtanden, ſind ganz mit der dialogiſchen Kunſt ausgeführt, die nicht nur den freien Gedankenwechſel des natürlichen Geſprächs nachahmt, ſondern auch jede Perſon ihre Meinung charakteriſtiſch ausdrücken läßt. Eben dieſe Dialogen waren es auch, die ihn in den Ruf eines leichtſinnigen Dilettanten brachten, der es mit der Wahrheit nicht redlich meine. Er fand für nöthig, in der Folge, als ihm ſelbſt dieſe Jugendverſuche beinahe ſchon fremd geworden waren, eine weitläuftige Apologie derſelben (Apologia dei Dialogi) in das Publicum zu ſchicken. Plato's und Cicero's Manier ahmte er beſonders dadurch nach, daß er gewöhnlich noch lebende oder kurz vorher verſtorbene und damals in Italien allgemein bekannte Perſonen redend einführte [z]). Zur Abwechſelung läßt er aber auch ein Mal in

z) Z. B. über die Würde der Frauen unterhalten ſich Michele Barozzi, ein venezianiſcher Patrizier, und Daniele Barbaro, Biſchof von Aquileja, beide damals bekannte Perſonen. Der Anfang dieſes Dialogs giebt auch ein gutes Beiſpiel von der Manier Speroni's:

Mich. Che andate penſando così ſoletto, M. Daniele? Certe il cielo Perepatetico non dee eſſere il paradiſo dell' anime; che ſtudiando come voi fate, voi non ſareſte sì maniconico. *Dan.* Ad altro cielo era volto il mio animo, che non è quel d'Ariſtotele; il qual cielo col ſuo ſplendore divino m'empie il petto di quella nobile meraviglia, che voi chiamate marinconia. *Mic.* Queſte ſono parole che tengono più del verſo che della proſa, e facilmente farebbono invidia al Petrarca: ma ſe parlate d'alcuna donna, ſia chi ſi vuole queſta cotale, io non v'intendo ſe non dell' Obizza. *Dan.* Nè io l'intendo altramento: ma che ſapete dell' Obizza, che la vedete ſi rade volte, nè mai l'udiſte parlare? *Mic.* Baſta che io la conoſco per fama. *Dan.* Quale al mio corpo è queſta ombra, che nulla o poco gli s'aſſi-

in Lucian's Geiſte eine allegoriſche Perſon, den Wucher, als Advocaten in ſeiner eigenen Sache lange Reden halten. Ueberhaupt nahm er es mit dem Titel Dialog nicht genau. Wie ſeine Laune es wollte, trat er bald näher auf die Seite des Luſtſpieldichters, bald machte er mehr den Lehrer, bald den Redner; und wenn nur durch ſeine Darſtellung die verſchiedenen Anſichten des Gegenſtandes, den er behandelte, charakteriſtiſch geſchieden waren, hatte er, nach ſeiner Theorie, nicht gegen die dialogiſche Kunſt gefehlt. Ohne dieſe ihm ganz eigene Theorie würde er in ſeinen ſpäteren Dialogen, z. B. in dem vom Studium der Geſchichte (Dialogo della Iſtoria) nicht die Leichtigkeit des natürlichen Geſprächs aufgeopfert haben, um ſich wiſſenſchaftlicher auszudrücken [a]). Auch würde er ohne dieſe falſche Theorie, die das Dialogiſche mit dem Dialektiſchen verwechſelte, nicht die Wiſſenſchaft der Beredſamkeit in den Dia-

s'aſſimiglia, tale è la fama di lei alle virtù ſue; al cui valore niuna fama mortale non è da eſſere pareggiata.

Opp. T. I. p. 46.

a) Man vergleiche den Anfang des zweiten Theils dieſes Geſprächs mit dem des vorhin angeführten. Paolo Manuzio erneuert den Discurs mit folgenden Worten, wie vom Catheder:

La natura della materia da noi trattata al preſente, mi tira a chiedervi di una grazia, che forſe indarno domandarò. La grazia è queſta; di qual linguaggio più che d'ogni altro ſervir ſi debba l'iſtorico, volendo uom ſcriver ſenza ſuo biaſimo le umane impreſe onorate di guerre e paci di tutto 'l mondo. Fama è che'l voſtro filoſofo, che regge il noſtro ragionamento, volto del tutto alla contemplazion delle coſe, poca ſtima ſoleſſe far d'ogni lingua, e perciò forſe non ne parlò.

Opp. T. II. p. 250.

Dialogen über die Rhetorik (Dialogi della Rettorica) abgehandelt und zuletzt gar ſeinen kritiſchen Verſuch über die Poeſie Virgil's (Dialogo ſopra Virgilio) dialogirt haben.

Die Abhandlungen (Discorſi) Speroni's z. B. über den Vorrang der Fürſten (Della precedenza de' principi) übertreffen zwar nicht durch Gedankenfülle, aber durch eine ſchönere Gedankenſprache die Abhandlungen Machiavell's.

Wenn die Menge didaktiſcher Schriften und der Name ihres Verfaſſers den Werth derſelben erhöhen könnte, würden auch die Dialogen und Abhandlungen des Torquato Taſſo hier mit Auszeichnung genannt werden müſſen. Ihrer ſind ſo viele, daß ſie in der venezianiſchen Ausgabe ſeiner Werke zwei Quartbände füllen [b]). Jugendliche Uebereilung trug auch zu ihren Unvollkommenheiten nichts bei; denn Taſſo ſchrieb, wie es ſcheint, faſt alle in ſeinem reifen Alter. Aber er war einer von den Dichtern, die ſich in die wahre Schönheit der Proſe gar nicht finden können, weil eine proſaiſche und doch neue Anſicht des Gegenſtandes nicht ihre Sache, und das Unpoetiſche nach ihrer Vorſtellungsart mit dem Trivialen ſo ziemlich einerlei iſt. Taſſo's Geſchmack war zu rein, als daß er den Widerſinn der ſogenannten poetiſchen Proſe hätte ertragen oder gar fortſetzen können. Aber, um als Denker den Dichter zu verläugnen, machte er den gemeinen Proſaiker. Manche Stellen in Taſſo's Abhandlungen und Dialogen ſind mit einer faſt unbe-

b) Vol. VII & VIII.

unbegreiflichen Nachläſſigkeit hingeſchrieben, wie die Feder lief, die nur vor den Schranken des Sylbenmaßes Halt zu machen gewohnt war [c]). Das Intereſſe poetiſcher Bilder erſetzten ihm, wenn er nach ſeiner Art zu philoſophiren anfing, ariſtoteliſche Subtilitäten, die ihn zuweilen ſchon beim erſten Auslaufe in ein Gedränge von Wörtern und Begriffen verwikkelten, wo ſein guter Verſtand nicht durchdrang [d]). Und wenn er zum Anfange eines Dialogs um eine Einleitung im Styl des geſellſchaftlichen Lebens verlegen war, half er ſich auch wohl ein Mal mit den fro-

c) Z. B. in dem Geſpräche von der Kunſt:

E i ſillogismi, *e* l'induzioni, e gli entimemi, *e* gli eſempi non potrebbono eſſer convenevolmente fatti in verſi. *E* ſe leggiamo alcun dialogo in verſi come è l'amicizia bandita di Ciro prudentiſſimo, non ſtimerem lodevole per queſta cagione, ma per altra: e diremo, che il dialogo ſia imitazione di ragionamento ſcritto in proſa ſenza rappreſentazione per giovamento degli uomini civili, e ſpeculativi: *e* ne porrem due ſpecie, l'una contemplativa, e l'altra coſtumata: *e* 'l ſoggetto nella prima ſpecie ſarà la quiſtione infinita, o la finita: *e* quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quiſtione: *e* dico la ſua forma, e quaſi l' anima.

d) Das Geſpräch von der Kunſt wird von Marſilius Ficinus und Chriſtoph Landinus ſo angefangen:

Land. Che coſa è Arte, o dottiſſimo Ficino? *Fic.* E' certa ragione. *Lan.* E la natura qual coſa diremo ch'ella ſia? *Fic.* Ragione ſimilmente. *Land.* Dunque certa ſimilmente. *Fic.* Così eſtimo; perch'eſſendo l'arte imitazione della natura, non può eſſere alcuna certezza nell' arte, che non ſia prima nella natura: oltre a cio, come voi ſapete, da Cicerone, e da Boezio, e dagli altri Latini l'una, e l'altra è annoverata nelle cauſe coſtanti, come quelle, che operano per lo più. *Land.* Jo credeva che la certezza conſiſteſſe nell' operar ſempre in un iſteſſo modo.

froſtigſten Scherzen e). Man ſchmälert ſein Verdienſt überhaupt nicht, wenn man ſeine proſaiſchen Werke ignorirt.

Durch die litterariſchen Geſellſchaften oder Akademien wurden die Vorleſungen (Lezioni) veranlaßt, eine Art von Vereinigung des didaktiſchen Styls mit dem oratoriſchen, wozu aber der letzte nur die zufällige Einfaſſung der Ideen hergab. Varchi's Vorleſungen ſind oben angezeigt. Die Verfaſſer anderer namentlich anzuführen, iſt hier kein Raum. Für die Cultur des Geſchmacks war mit der Entſtehung dieſer in der alten Welt unbekannten Vorträge nichts gewonnen und nichts verloren. Ehre macht es den Italienern, daß ſie den Geiſt der Vorleſung wenigſtens von Einer äſthetiſchen Seite nicht verkannten und die vorzuleſenden Abhandlungen nicht zu Reden verkünſtelten. Aber auf dieſen negativen Vorzug und den einer philologiſchen Correctheit iſt auch faſt alles Verdienſt der vielen italieniſchen Vorleſungen beſchränkt, die noch jetzt, theils zerſtreut, theils in Sammlungen, vorhanden ſind f).

* * *

IV.

e) Das Geſpräch von der Würde (Opp. T. VII. p. 271.) fängt an:

Vogliamo ſedere, o paſſeggiare Signor Antonio? Che nell' uno, e nell' altro modo mi pare ſi poſſa fornire il ragionamento della Dignità. *Ant.* Se voi Platonico ſiete, ed inſieme Peripatetico, or come Platonico ſedendo, or come Peripatetico paſſeggiando, ed in qual modo più vi piacerà, potrete ragionare, che io volentieri vi aſcolterò in quella maniera, che più vi ſarà a grado.

f) Einen beträchtlichen Vorrath enthält der zweite Theil der

IV. Das Studium der alten Claſſiker mußte damals die litterariſch gebildeten Köpfe in Italien reizen, auch als Redner im eigentlich oratoriſchen Styl mit den Alten zu wetteifern. Unzählige Reden, größten Theils wo nicht in der Manier des Cicero, doch in ciceronianiſchen Phraſen, wurden gehalten, oder wenigſtens geſchrieben [g]). Aber das Zeitalter des Cicero war nicht zurückgekehrt.

Politiſche Reden, diejenigen, in denen der oratoriſche Geiſt ſeine ganze Kraft darthun kann, wollten zu den damaligen Verhältniſſen der italieniſchen Staaten nicht paſſen, ſo viel Mühe ſich auch einige beredte Männer gaben, wenigſtens in Worten die alten Römer zu ſpielen. Auch dieſe Männer empfanden, daß das wahre Rednertalent des Staatsmannes ſich nur in republicaniſchen Verfaſſungen entwickeln kann, wo der Redner ſein Publicum zu beherrſchen ſucht, damit es ihn nicht beherrſche. Republiken gab es zwar damals in Italien noch einige; aber die florentiniſche, die einzige, die durch Macht und Geiſt die Schule der Redner, das neue Athen, hätte werden können, ging unter; die venezianiſche verbarg das politiſche Geheimniß ihrer Sicherheit durch ein ariſtokratiſches Schweigen; die übrigen waren gar zu ohnmächtig; und alle ſeufzten unter der mittelbaren Herr-

der von Carlo Dati, mit ſeinem akademiſchen Gaukelnamen genannt der Verirrte (lo Smarrito) herausgegebenen *Proſe Fiorentine*, nach der mir bekannten Ausgabe, Venez. 1751. 5 Voll. in 4to.

g) Der erſte Band der eben genannten Proſe Fiorentine enthält nichts als Reden, und in den übrigen Bänden ſind noch andre zerſtreut.

Herrſchaft ultramontaniſcher Monarchen. Ueberdieß war die Verfaſſung der italieniſchen, wie aller damals beſtehenden und entſtehenden Republiken nach dem ceremoniöſen Lehnsſyſtem gemodelt, das durch ſeine Zergliederung der bürgerlichen Geſellſchaft in Innungen, Gilden und Gemeinen den wahren Gemeingeiſt, der in einer republikaniſchen Rede hätte ausſtrömen können, entnervte. Unter dieſen Umſtänden verlor die italieniſche Litteratur wenig dabei, daß einige Männer von Talent mehr Fleiß auf die Beredſamkeit in lateiniſcher Sprache wandten, weil dieſe Sprache damals die diplomatiſche der großen Welt war.

Aus den letzten Augenblicken der florentiniſchen Republik ſind noch einige patriotiſche Reden vorhanden, z. B. eine von Bartolomeo Cavalcanti an die florentiniſche Nationalmiliz, gehalten im J. 1528, eben ſo arm an oratoriſcher Kraft, als voll von gutem Willen und herzhaft ausgeſprochenen Worten[h]). Kühn genug in ihrer Art ſind auch die bei-

h) Bei dem Abdrucke dieſer Rede in neueren Zeiten hat man die anſtößig heftigen Worte nur durch Punkte angedeutet. Die Rede des Cavalcanti ſteht in den *Proſe Fiorentine*, Part. II. Vol. 6. p. 23. Man leſe z. B. folgende Stelle:

Difendeſi in te, Fiorenza, la libertà di un generoſo popolo da . . . . oppugnata. Difendaſi l'onor dell' univerſale, e particolar tuo Re Criſto ottimo maſſimo, contro ad empie genti, ed al ſuo nome ribelle. Difendeſi la ſalute d'una inclita città da uomini efferati, e della diſtruzzione di quella ſopra ogni altra ſitibondi. Difendeſi la gloria del nome Italiano da barbare, e di quello inimiciſſime nazioni. Pochi, ma veri d'Italia e della bellicoſa Toſcana figliuoli combattono contra ad innumerabile moltitudine di rabbioſe fiere.

beiden Reden des Della Caſa, durch die er als päbſtlicher Nuntius den venezianiſchen Senat zur Verbindung mit dem Pabſte gegen den Kaiſer Carl V. aufforderte [i]). Vermuthlich wurden ſie nur ſchriftlich eingereicht, wenn gleich deßhalb nicht verheimlicht. Ein artiges Gegenſtück zu ihnen iſt eine andre Rede des Della Caſa, an Carl V. ſelbſt gerichtet, um ihn zur Zurückgabe der Stadt Piacenza zu bewegen [k]). In

i) Wer z. B. folgende Stelle lieſt, möchte glauben, es ſei dem Nuntius mit ſeiner patriotiſchen Begeiſterung voller Ernſt geweſen. Aber die Kunſt ſcheint doch durch.
Le quali coſe com' iò dico eſſendo, eſaminiamo l'animo della noſtra Patria, e tacitamente domandiamola, ſe la pace ſua è tranquilla e ſenza ſoſpetto. Ella ne riſponderà ſenz' alcun dubbio di nò; anzi dirà che i ſuoi ſoſpetti ſono grandiſſimi e giuſtiſſimi: e ſe la Serenità Voſtra la verra d'ogni ſuo affetto minutamente domandando, io non dubito ch' ella non dica: Principe e Padre e Tutor mio prudentiſſimo e ſapientiſſimo, io non voglio nè debbo le mie ricoperte piaghe nè le mie occulte doglie celarvi, e perciò vi dico, che ogni ſtrepito, che io ſento, mi pare l'Imperadore, che mi ſpaventi; ogni voce, ch'io odo, mi pare l'Imperadore, che mi minacci; ed ogni movimento ch'io veggio, mi pare l'Imperadore, che mi aſſaliſca; e però la mia quiete non è ſicura nè tranquilla, anzi è falſa pace e timido e torbido e tempeſtoſo riposo. Tale è il ſecreto ſenſo e la interna mente della voſtra Venezia; ed è la noſtra eccelſa Patria non in forte e franca, ma in pauroſa e tremante libertà: e che ciò ſia vero, Sereniſſimo Principe, riguardiſi alle preſenti opere ſue.
Della Caſa, Opp. T. III. p. 25.

k) Dieſe Rede fängt ſich an:
Siccome noi veggiamo intervenire alcuna volta, Sac. Maeſtà, che quando o Cometa, o altra nuova luce è apparita nell' aria, il più delle genti rivolte al Cielo, mirano colà dove quel maraviglioſo lume riſplende; così avviene ora del voſtro ſplendore e di Voi, perciocchè

In dieſer überhäuft der gewandte Prälat den Kaiſer, den er vor dem venezianiſchen Senate demoſtheniſch angeklagt hatte, mit hofmänniſchen Lobſprüchen. Allen dieſen Reden des Della Caſa merkt man bald an, daß ſie von Amts wegen verfaßt wurden. Sie haben indeſſen wegen ihrer correcten und ſonoren Perioden zur Erhaltung des Ruhms ihres Verfaſſers nicht wenig beigetragen. Aehnliche Reden an große Herren, z. B. eine von Speron Speroni an den König Philipp II. von Spanien, um ihm die Erhaltung des Friedens nach den Grundſätzen des Chriſtenthums an das Herz zu legen, und eine andre von demſelben an den König Anton von Navarra, den Vater Heinrichs IV. [l]) ſind zur Hälfte Predigten, zur Hälfte Suppliken, ohne den Ausdruck einer herrſchenden Freiheit des Geiſtes. Eine Rede, das heißt wieder, eine ſchriftliche Supplik in oratoriſchem Styl richtete an Carl V. der gelehrte Alberto Lollio, um nach der Schlacht bei Pavia die Freiheit des gefangenen Königs Franz zu bewirken. Lollio war auch Verfaſſer mehrerer Idyllen. Außer ſeinen politiſchen Reden hat er noch andre von allerlei Art hinterlaſſen. Sie gehören zu den beſſeren aus dieſem Zeitalter. Wenn die Ründung der Perioden den Redner machte, würde Lollio der italieniſche Cicero heißen müſſen [m]); aber

cioсchè tutti gli uomini e ogni popolo e ciaſcuna parte della terra risguarda inverſo di Voi ſolo.

l) Sie ſtehen nebſt den übrigen Reden des Speroni im 3ten Bande ſeiner Werke, und im zweiten der Proſe Fiorentine.

m) Welch eine ſonore und harmoniſch articulirte Periode iſt nicht z. B. dieſe in Lollio's Rede an den Kaiſer Carl V.: Queſta egregia, ed illuſtre azione adunque non ſolo chiaramente moſtrerà al mondo, che non è coſa più pro-

aber man ſchlummert ein unter dem ſchönen Sylben- fall ſeiner Worte. Zur Uebung ſetzte er auch, wie es ſchon im alten Rom zur Zeit des ſinkenden Ge- ſchmacks in den Schulen der Rhetoren üblich geweſen war, Reden auf, wie ſie in vorigen Zeiten an das römiſche Volk von gewiſſen Perſonen hätten gehalten werden können.

Die gerichtliche Beredſamkeit ſchien, wo nicht durch alle, doch durch einige Gerichtshöfe in Italien begünſtigt zu werden. In Venedig beſonders, wo bis auf die neueſten Zeiten die Advocaten ihren Clienten auch in Civilſachen mündlich beiſtanden, hät- te ſich noch leichter die natürlichere Beredſamkeit aus- bilden können, wenn Advocaten die rechten Männer geweſen wären, deren es zur oratoriſchen Veredelung des Ausdrucks der Wahrheit bedurfte. Aber was Staatsmännern, die ſich in Athen und Rom vor Ge- richt zu reden nicht ſchämten, und ſelbſt dieſen nicht ohne einen Mißbrauch der Beredſamkeit, gelingen konn- te,

propria, più convenevole, più neceſſaria, e più utile a' Principi, che l'eſſer giuſti, liberali, e benigni, e che alla potenza, e grandezza loro appartiene il ſovve- nire gli oppreſſi, e l'altrui calamità ſollevare, e ſpe- cialmente de' Re, i quali di Dio immortale ſono imma- gini vive; ma laſcerà anco impreſſa nella mente d'ognu- no una fede certiſſima, che il frutto delle vittorie altro non ſia, che l'onore, il quale non dall' inſolenze, dall' eſtorſioni, e dalla crudeltà, ma dalla modeſtia, dalla virtù, e dalla continenza si coglie; e che non i ſuperbi titoli, la Porpora, l'Aquile, le Corone, e gli Scetri, ma la umanità, la manſuetudine, la clemenza, la liberalità, e la giuſtizia ſono le proprie doti, ed ornamenti de' Re, e le vere inſegne degli Imperadori.

te, juriſtiſche Formalität mit ſchöner Darſtellung zu vereinigen und die Entwickelung entſcheidender Gründe, da, wo kein Enthuſiasmus gelten ſoll, durch eine Empfindungsſprache zu heben, die den Richter nicht zu beſtechen ſcheinen darf, wenn ſie ihn gleich wirklich beſticht und eben deßwegen vor Gericht gar nicht gehört werden ſollte; bis zu dieſer Kunſt konnte es ein Advocat, der nur in Advocaturgeſchäften und noch dazu von ihnen lebte, ſchwerlich bringen. Den meiſten Ruhm erwarb ſich durch ſeine Reden vor den Tribunalen zu Venedig Pietro Badoaro n). Aufſehen erregte auch eine Rede, die Cornelio Frangipane, ein Mann von angeſehener Familie aus dem Friaul, zur Vertheidigung eines Angeklagten in Wien vor dem Kaiſer hielt.

Ein ſchicklicherer Stand, als vor Gericht, war für den Redner, der nicht entweder bloß Facta juriſtiſch erzählen und kalt erörtern, oder ſeine Kunſt misbrauchen wollte, die Kanzel. Die Idee der religiöſen Beredſamkeit, etwas ganz Neues in der neueren Welt ſeit der Verbreitung des Chriſtenthums, mußte zwar den Enthuſiasmus in die Gränzen der Frömmigkeit einſchränken, wenn nicht auch ſie gemisbraucht werden ſollte; aber ſie verbot dem Prediger nicht, kräftig zu dem Herzen zu reden, wenn es nicht auf Koſten des Verſtandes geſchah. Ohne Zweifel würde aus manchem Prediger in Italien damals ein Redner geworden ſeyn, wenn man religiöſe Aufklärung nicht in demſelben Grade gefürchtet und unterdrückt hätte, wie man die äſthetiſche begünſtigte und

n) Die Reden des Badoaro wurden zuerſt gedruckt zu Venedig, 1590; neu aufgelegt zu Bologna, 1744.

und beförderte. Seitdem nun gar Luther's und Zwingli's Reformation gelehrt hatten, wohin der halb befreite Menſchenverſtand in Religionsſachen führen konnte, zog ſich der Catholicismus recht gefliſſentlich in den Nebel der ſcholaſtiſchen Grübeleien des Mittelalters zurück. Wer in Italien ein Mann von Geſchmack ſeyn wollte, nahm an geiſtlichen Angelegenheiten entweder gar keinen Theil, oder er ſonderte ſie, wenn er ſelbſt ein Geiſtlicher war, von Allem, was weltlich hieß, ſo ſcharf ab, daß er als Menſch und als Geiſtlicher zwei Perſonen vorſtellte. Keiner der gebildeten Prälaten, deren weltliche Beredſamkeit für claſſiſch galt, machte auch nur einen Verſuch, die ſcholaſtiſche Barbarei von den Kanzeln zu verdrängen. Der Cardinal Bembo geſtand im Vertrauen, daß er nur aus Noth eine Predigt anhöre, weil ihm das geiſtloſe Kanzelgeſchwätz, das man durch ariſtoteliſche Diſtinctionen würzen wollte, zum Ekel ſey. Aber weder er, noch Della Caſa, noch irgend ein anderer Geiſtlicher von Einfluß und Bildung erklärten ſich öffentlich, oder gar durch ihr eignes Beiſpiel, gegen die ſcholaſtiſch-catholiſchen Schwätzer. Was von der italieniſchen Kanzelberedſamkeit weiter zu erzählen iſt, gehört zur Geſchichte der Theologie. Viel ſprach man in den erſten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts von den hinreiſſenden Predigten des Auguſtiner-Paters Aegidius von Viterbo; aber keine hat ſich durch den Druck erhalten o).

Ita-

o) Vergl. *Tiraboſchi*, Tom. VII. part. 3. p. 374 ff. — Liebhabern zur Notiz mag auch eine Raccolta di prediche di diverſi illuſtri Teologi, herausgegeben im Jahr 1566 von Tommaſo Porcacchi, hier genannt werden.

Italieniſche Trauerreden, Gratulationsreden, Lobreden, und andre halb oratoriſche Vorträge, die nicht auf Entſchluß und That dringen, in denen ſich alſo das wahre Rednertalent, auch wenn es da iſt, doch nur kümmerlich entwickeln kann, haben ſich aus dem ſechzehnten Jahrhunderte in Menge erhalten. Sie geben dem Geiſte auf's Höchſte ein wenig philologiſche Nahrung. Etwas Eigenes in ihrer Art iſt eine moraliſche Rede des Speroni gegen die öffentlichen Schweſtern (Orazione contra le cortegiane) [p]), übrigens keines ſeiner geiſtreichſten Werke.

* * *

V. Eine Folge der Nachahmung des Cicero, der damals für das Orakel der wahren Beredſamkeit in allen Gattungen der mündlichen und ſchriftlichen Proſe galt, war auch ein Uebermaß von eleganten Verſuchen im Briefſtyl. Tauſende von italieniſchen Briefen berühmter Männer aus dem ſechzehnten Jahrhundert hat man nach und nach geſammelt und gedruckt. Eine ſolche Sammlung veranſtaltete ſchon damals der gelehrte Ciceronianer Paolo Manuzio, der Sohn des unvergeßlichen Aldus [q]). Eine andre beſorgte Lodovico Dolce, der zum Sammeln geborne Mann [r]); und noch eine dritte kam dazu.

p) Sie ſteht im dritten Bande ſeiner Schriften. Speroni ſchrieb ſie in ſeinem Alter, auf beſonderes Verlangen des Pabſtes.

q) Lettere volgari di diverſi nobiliſſimi uomini, Venez. 1542 ff. 3 Voll. in 8. iſt der Titel der von Paolo Manuzio beſorgten Briefſammlung.

r) Lettere di diverſi eccellenti uomini, Venez. 1554 8.

zu [s]). Sowohl dieſe, als die von einzelnen Autoren herausgegebenen Briefſammlungen ſind nicht nur als Documente zur Gelehrtengeſchichte des ſechzehnten Jahrhunderts ſchätzbar; ſie ſind auch authentiſche Zeugniſſe des geſunden Verſtandes, der in der italieniſchen Litteratur herrſchte, und der nur dann der Witzelei und der Grübelei wich, wenn die Männer von Geſchmack mit ihrer Gelehrſamkeit prunken wollten und eben dadurch bewieſen, daß weder ihr Geſchmack noch ihre Gelehrſamkeit ganz die Probe hielt.

Durch claſſiſche Correctheit der Sprache, Humanität der Gedanken, und Eleganz des Ausdrucks empfehlen ſich die Briefe des Cardinals Bembo [t]). Einige, die er in ſeiner Jugend ſchrieb, haben nach den romantiſchen Novellenton [u]). Die übrigen berühren allerlei wirkliche Verhältniſſe des bürgerlichen, litterariſchen und häuslichen Lebens. Die ängſtliche Bemühung, ſich immer elegant und ciceronianiſch auszudrücken, konnte Bembo auch in ſeinen Briefen nicht verſtecken. Aber er affectirte weder Witz, noch Geſinnung. Wo es nur irgend der Wohlſtand erlaubte, vermied er auch, zu den Perſonen, an die er ſchrieb, durch die ceremoniöſe Titulaturfloſkel Ew. Herr-

s) Lettere di diverſi eccellenti uomini, Venez. 1584. iſt der Titel einer Sammlung, deren Herausgeber Atanagi und Porcacchi ſind.

t) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Lettere di M. Pietro Bembo, Venez. 1587. in 4 Octavbänden, und auch da ſchon in vier Claſſen geordnet.

u) Sie heißen auch *Lettere giovanili*. In der Sammlung (Anmerk. t) machen ſie mit den Briefen an Prinzeſſinnen und andre Damen den Beſchluß.

Herrlichkeit (Vossignoria) zu reden, die zu ſeiner Zeit, wo man den Spaniern von dieſer Seite in der Höflichkeit nichts nachgeben wollte, in die Mode kam und das alte Ihr (Voi) in Italien verdrängte. Bembo trug ſogar kein Bedenken, in traulichen Brieſen von dem Ihr, mit dem er dann gewöhnlich anfing, zu dem ächten Du hinüberzuſpringen, das in Italien, wie in Deutſchland und England, bis auf die neueſten Zeiten ſich unter Freunden in Ehren erhalten hat.

Die Briefe des Della Caſa, die man gleichfalls wegen ihrer philologiſchen Correctheit ſchätzt, ſind größten Theils Geſchäftsbriefe, im Namen des Cardinals Caraffa geſchrieben [x]).

Nicht weniger correct, und nicht nur den Phraſen nach ciceronianiſch ſind die Briefe des Bernardo Taſſo, das Beſte unter dem litterariſchen Nachlaſſe dieſes thätigen Mannes [y]). Er ſchrieb die meiſten in der Unruhe des Geſchäftslebens, dem er, wie oben erzählt iſt, Augenblicke genug abzugewinnen wußte, um in Verſen einer der fleiſſigſten Schriftſteller zu werden. Aus dieſen Briefen lernt man ihn als einen Mann von geſundem und feinem Verſtande, als einen zärtlichen Gatten und Vater, und als einen Staatsmann kennen, der die Redlichkeit mit der Politik nach ſeiner beſten Einſicht vereinigen wollte. Man glaubt zuweilen den Cicero überſetzt zu leſen. Für die Geſchich-

x) In ſeinen Werken (Venez. 1752) nehmen ſie den zweiten Band ein.

y) Die Lettere di M. Bernardo Taſſo ſind neu aufgelegt zu Padua, 1733, in zwei Octavbänden.

Geſchichte der politiſchen Begebenheiten des ſechzehnten Jahrhunderts findet man hier eben ſo viel brauchbare Notizen, als Beiträge zur Geſchichte des Geſchmacks dieſes Zeitalters.

Auf das Verdienſt, dem Publicum eine Sammlung der beſten Muſter des italieniſchen Briefſtyls gegeben zu haben, gründet ſich vorzüglich der Ruhm des Annibal Caro, deſſen Sonette auf keine Auszeichnung Anſpruch machen durften [z]). Annibal Caro war geboren im J. 1507 zu Civitanuova in der Mark Ancona. Er mußte ſich in ſeiner Jugend kümmerlich durchhelfen, bis er aus einem Hauslehrer zu Florenz Secretär wurde. Als man ſeine Talente zu benutzen und zu belohnen anfing, ſchloß er ſich beſonders an das Haus Farneſe. Durch die Gunſt des Cardinals Aleſſandro Farneſe erhielt er zuletzt ſo viel Präbenden, daß er ſich eines ſorgenloſen Alters erfreuen konnte. Damals arbeitete er auch die Briefſammlung aus, die er dem Publicum mittheilte. Er ſtarb zu Rom im J. 1566. Unter allen italieniſchen Briefen aus dem ſechzehnten Jahrhundert gebührt denen des Caro der erſte Rang. Ein wenig geſchwätzig ſind ſie freilich. Aber Caro war der einzige unter den gelehrten Briefſtellern ſeiner Zeit, der den Fleiß, mit dem er ſeine Phraſen glättete, am natürlichſten zu verbergen verſtand und den Muth hatte, die langen Perioden des Cicero nicht nachzuahmen, um ſeinen Briefen einen leichteren Ton zu geben. Die veredelte Sprache des gemeinen Lebens, meiſt ohne alle Affectation und Witzelei,

z) In den Opere del Commendatore Annibal Caro, Venez. 1757 in 7 Octavbänden enthalten die vier erſten Theile außer dem Leben des Verfaſſers nichts als Briefe.

lei, kann man aus ihm noch immer lernen. Nur hier und da haſcht er nach pikanten Phraſen, um ſich recht natürlich auszudrücken [a]).

Ueber alle Regeln hinaus, mit kecker Frivolität auf ſein Genie pochend, ſprang auch als Briefſteller Peter der Aretiner [b]). Aus den meiſten ſeiner gedruckten Briefe kann man unter andern ſehen, in welcher genauen Verbindung dieſer ſittenloſe Menſch mit den angeſehnſten Perſonen und den vorzüglichſten Köpfen in Italien ſtand. Die Leichtigkeit ſeines Briefſtyls würde bewundernswürdig ſeyn, wenn ſich das unauf-

a) Eine Stelle aus Caro's Briefen mag hier ſtehen, weil ſie ganz ſeine Manier anſchaulich macht, ſo unbedeutend auch der Inhalt iſt.

Pure vi dirò che M. Pier. Vettori, due giorni ſono, arrivò qui in caſa di Monſignor Ardinghello. Andai ſubito a viſitarlo; e non conoſcendomi per ſua gentilezza, e penſo anco per voſtro amore, mi fece gratiſſima accoglienza. Non vi potrei dire quanto nel primo incontro mi ſia ito a ſangue, che mi par coſi un uomo, come hanno a eſſere fatti gli uomini. Jo non parlo per le lettere che egli ha, che ogni uno ſa di che ſorte le ſono, e me non ſogliono muover punto in certi che ſe ne compiacciono, e ne fanno tuttavia moſtra. Ma in lui mi pajono tanto pure e le lettere, e i coſtumi, che gli partoriſcono lode, e benevolenzia inſieme. In ſomma quella ſua modeſtia *mi s' è come appiccata addoſſo.* Il Molza ne fa molta ſtima; e ſiamo ſpeſſo inſieme. Jeri parlammo gran pezzo di voi, e deſidera di vedervi.

Opp. T. I. Lettere, *p.* 5.

b) Die Briefe des Aretiners ſind in nicht weniger als ſechs Octavbänden geſammelt unter dem Titel: Il primo (und dann weiter il ſecondo etc.) libro delle lettere di M. Pietro Aretino. Parigi, 1609.

unaufhörliche Haſchen nach pikanten Ausdrücken mit wahrer Leichtigkeit vertrüge [c]).

* * *

VI. Wenn der Styl allein hinreichend wäre, proſaiſchen Schriften einen Werth zu geben, und wenn nicht eine gefällige Form ohne lehrreichen Inhalt ſchon dem Begriffe der wahren Proſe widerſpräche, müßten wir mehreren italieniſchen Werken in komiſcher und ſatyriſcher Proſe aus dem ſechzehnten Jahrhundert einen Platz in einer claſſiſchen Bibliothek einräumen. Vor dem ſechzehnten Jahrhundert ſcheint man an Verſuche in dieſer Art von Proſe nicht gedacht zu haben. Ohne Zweifel aber wäre ſie nicht ausgeblieben, auch wenn das Studium Lucian's, das ſtärker auf die italieniſche Litteratur gewirkt zu haben ſcheint, als man gewöhnlich glaubt, der italieniſchen Sinnesart nicht zu Hülfe gekommen wäre. Man durfte nur ein Mal, etwa in einem Briefe, ohne Sylbenmaß und Reim dieſelbe Sprache reden, die in der komiſchen Lieblingspoeſie der Italiener längſt eingeführt war; und die neue Proſe war gefunden. Aber dieſe Proſe nach dem Beiſpiele Lucian's durch ein verſtändiges Zielen nach dem ernſthaften Zwecke der wahren Satyre zu veredeln, dazu fehlte es denen, die es gekonnt hätten, an gutem Willen, und den Uebrigen an Talent, oder an feinerer Bildung. Will man es, weil doch

c) Seinen Styl mit dem der Pedanten zu vergleichen, ſagt er in einem dieſer Briefe: Chi con *lingua eſquiſita* ſi perſuade far miracoli parlando, è il buffone di con *parole a caſo* penſa pur di favellare in materia degna d'eſſere aſcoltata. *Libr. IV.*

doch am Ende aller Scherz eine Art von Poeſie iſt, mit der proſaiſchen Tendenz dieſer Schriften ſo genau nicht nehmen, ſo befriedigen ſie als Gedichte eben ſo wenig. Sie gehören dann zu den zwitterartigen Erfindungen, von denen ſich ſowohl die wahre Poeſie, als die wahre Proſe losſagt.

Den Ton in der komiſchen Proſe ſcheint Berni angegeben zu haben. Nach der ihm einzig natürlichen Anſicht aller Dinge, nicht nach einem antiken Vorbilde, ſchrieb er ſchon in ſeinen Jünglingsjahren die komiſchen Abhandlungen (*Diſcorſi*) und Launen (*Capricci*), die er in munteren Geſellſchaften vorlas und in der Folge, ohne einen beſondern Werth auf ſie zu legen, hier und da verbeſſert, unter dem Titel einer Akademie herausgab [d]). Es wäre zu wünſchen, daß alle italieniſchen Schriftſteller die Natur und Leichtigkeit des Styls dieſer Vorleſungen zur Nachahmung für ſolidere Arbeiten einſtudirt hätten. Berni ſelbſt war zufrieden, wenn er nur recht artig geſpaßt hatte.

Den ſatyriſchen Dialog in Proſe bildeten die beiden verrufenen Pasquillanten Peter der Aretiner und Niccolò Franco zu einer Vollkommenheit aus, durch die der Misbrauch, den beide von ihrem Talent machten, noch unverzeihlicher wird. Franco's Dialogen [e]) ſind über allen Vergleich ſittſamer,

d) Accademia di *Franceſco Berni*, in der mir bekannten Ausgabe, Ferrara, 1658, in zwei Quartbänden.

e) Dialogi piacevoliſſimi di *Niccolò Franco;* öfter gedruckt; unter andern auch *espurgati* da Girolamo Gioannini de Capagnano, Venez. 1606, in 8.

mer, als die des Aretiners. Dafür aber weiß man nicht, was man eigentlich aus ihnen machen ſoll. Der unſaubere Aretiner wollte durch ſeine Unterhaltungen (*Ragionamenti*) f) offenbar zugleich die ärgerliche Lebensart der italieniſchen Geiſtlichkeit, beſonders der Mönche und Nonnen, aufdecken, und durch die Art, wie er ſie aufdeckte, der frecheſten Lüſternheit ſchmeicheln. Ihm kann man auch weder zum Tadel, noch zum Lobe, nachſagen, daß er irgend ein Muſter nachgeahmt habe. Franco, ſein Todfeind, der ihm an Beleſenheit in den alten Autoren und an Sinn für antike Correctheit weit überlegen war, nahm Lucian's Manier zum Vorbilde; aber mit ſich ſelbſt ſo uneinig, wie mit der Welt, wußte er nicht, wohin er mit ſeiner Satyre zielen ſollte, wenn ihr nicht perſönliche Feindſchaft die ſchlechteſte Richtung gab. Unter dem ganz paßlichen Namen Sannio ſpielt er ſelbſt die erſte Rolle in ſeinen Dialogen; aber auch nur, um vor der ernſthaften Vernunft ſich ſelbſt außer Credit zu ſetzen. Bald räſonnirt er, als Sannio, er, der am Galgen ſtarb, mit der perſonificirten Tugend, läßt ſich von ihr, die er verſpottet, in den griechiſchen Himmel entführen, und verſpottet da, ohne daß man begreift, wozu es zu ſeiner Zeit nützen konnte, die griechiſchen Götter; bald läßt er die Philoſophie mit der Poeſie über den Vorrang ſtreiten, um, in Lucian's Tone, die philoſophirenden Secten des Alterthums, eine nach der andern, lächerlich zu machen und die Dichter für die wahren Philoſophen zu erklären; und in

f) Die heilloſen Ragionamenti di M. Pietro Aretino, il Veritiere e il *Divino*, konnten nur unter dem utopiſchen Druckorte *Cosmopoli* an das Licht geſtellt, aber doch öfter aufgelegt werden.

in einem andern Dialog ſchleppt er alle ärgerlichen Anekdoten aus der unbeglaubigten Geſchichte der alten Dichter zuſammen, um, ſeinem Bedünken nach, zu beweiſen, daß ſie als Menſchen alle nichts taugten. Aber ſein dialogiſcher Styl iſt vortrefflich.

Einen feſteren Geſichtspunkt der Vernunft entdeckt man leicht in den Dialogen des komiſchen Strumpfwirkers und Akademikers Giovanbattiſta Gelli, deſſen Luſtſpiele, wie oben erzählt iſt, zu ihrer Zeit auch mehr galten, als jetzt. Der helle Menſchenverſtand dieſes geiſtreichen Handwerkers war zu ſpät cultivirt, als daß er ſich in philoſophiſche Theorien hätte finden können; und doch wollte Gelli, voll Vertrauen auf ſeinen Witz und ſein Handwerk, unter andern auch ein Philoſoph ſeyn. In den Dialogen, die er als Einfälle eines florentiniſchen Faßbinders herausgab [g]), läßt er dieſen Faßbinder Giuſto zehn wirklich komiſche Diſcurſe mit ſeiner beſonders perſonificirten Seele führen, um die Eitelkeit alles menſchlichen Wiſſens und durch ſie die Nothwendigkeit und Ehrwürdigkeit des katholiſch-chriſtlichen Glaubens zur Erbauung und Ergötzung ſeines Publicums zu erläutern. In einem ähnlichen Werkchen, Circe betitelt, will er durch komiſche Unterhaltungen zwiſchen dem Ulyß und deſſen von der Circe in Thiere verwandelten Gefährten darthun, daß der Verluſt der Vernunft für kein Uebel zu achten, weil jedes Thier in ſeiner Art ſo vollkommen ſei, als der Menſch, und glücklicher dazu [h]). Die Vernunft ſcheint vor dem Witze

des

g) I capricci del Bottajo, di *Giovan Battiſta Gelli*, Accademico Fiorentino, 1609, in Octav, ohne Druckort; ohne Zweifel nicht die erſte Ausgabe.

h) La Circe, di *Giovan Battiſta Gelli*, Firenze, 1549, in 8.

des berühmteſten aller Strumpfwirker die Flucht ergriffen zu haben. In der dialogiſchen Kunſt aber übertrifft er die meiſten Philoſophen, die Dialoge zu ſchreiben verſuchten.

Gemeinere Werkchen in ſatyriſcher und komiſcher Proſe, z. B. das Narrenhoſpital des Tommaſo Garzoni[i]), verdienen keiner genaueren Erwähnung. Garzoni hat ſich im Quartier der Pedanten in ſeinem Hoſpitale ſelbſt einen Platz erſchrieben. Sein kleines Buch ſtrotzt von antiquariſchen Notizen, die hier zu nichts dienen, als die Beleſenheit des Verfaſſers zu documentiren.

In der letzten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, beſonders nach der Stiftung der Akademie Della Cruſca, kamen in Italien endlich gar die Schwatzreden (*Cicalate*) auf, durch die man ein beliebiges Thema poſſenhaft in einer akademiſchen Vorleſung verhandelte. Vor der Akademie Della Cruſca, die ſich ſonſt auf ihre kritiſche Würde nicht wenig zu Gute that, wurden mehrere ſolcher läppiſchen Reden gehalten[k]).

i) L'Ospidale de' Pazzi incurabili, da *Tommaſo Garzoni*, etc. Ferrara, 1586. in 8.

k) Carlo Dati hat nicht ermangelt, eine Sammlung dieſer *Cicalate* in ſeine Proſe Fiorentine (Vol. III.) aufzunehmen. Von ihm ſelbſt iſt auch eine darunter.

Viertes Capitel.

Geſchichte der Poetik und Rhetorik.

Zum Beſchluſſe dieſes Buchs, das die Geſchichte der ſchönſten Zeit der italieniſchen Kunſt und Litteratur umfaßt, kommt eine kurze Erwähnung der unzähligen Schriften, durch die man der Poeſie und Beredſamkeit theoretiſch nachhelfen wollte, noch immer früh genug. Denn wenig oder gar nichts nützten alle dieſe Schriften, ſo ernſtlich es ſich auch ihre Verfaſſer angelegen ſeyn ließen, an Gründlichkeit und kritiſchem Scharfſinn einander zu übertreffen. Zum erſten Male zeigte ſich recht auffallend der Unterſchied zwiſchen der griechiſchen Kritik, die in die Fußſtapfen des Genies trat, als dieſes ſchon am Ziele war, und der neueren Kritik, die das Genie Schritt vor Schritt begleitete und nicht aufhören wollte, es zu gängeln, während ſie ſelbſt in der Kindheit blieb. Dieſe Disharmonie zwiſchen der Kunſt und ihrer vermeinten Lehrerin ſcheint beim erſten Anblick kaum erklärbar; denn die Verfaſſer der meiſten kritiſchen Schriften waren ſelbſt Dichter. Aber man entdeckt bald durch die Vergleichung ihrer Verſe mit ihren kritiſchen Abhandlungen, daß entweder ihre Einſichten in die Theorie der Dichtkunſt an der Entwickelung ihres Dichtertalents nur wenig Antheil hatten, oder daß ſie mit ihren Lehren ſich ſelbſt täuſchten, oder daß, wo ſie ſtreng auf die Ausübung einer Theorie hielten, ihre Verſe ſo kalt wurden wie ihre Regeln. Es iſt der Mühe werth, die Urſachen, warum die Kritik ſich damals

damals nicht zugleich mit der Poeſie und Beredſamkeit vervollkommnen konnte, während doch beinahe nicht weniger kritiſirt, als gedichtet und elegant geſprochen wurde, im Zuſammenhange zu überſehen.

Das erſte Hinderniß der Entſtehung einer gründlichen Kritik war die Vermiſchung und Verwechſelung grammaticaliſcher Streitigkeiten mit poetiſchen und rhetoriſchen. Je freier und höher der dichteriſche Geiſt ſich in allen Gegenden Italiens hob, deſto nöthiger ſchien es zu ſeyn, den Dichtern, deren Vaterland nicht Toſcana war, grammaticaliſche Geſetze zu geben, damit nicht Jeder vom Provinzialdialekt ſeiner vaterländiſchen Gegend ſo viel, als ihm beliebte, in die italieniſche Geſammtſprache übertrüge und dadurch die ganze Nation im Beſitze dieſes Schatzes beeinträchtigte. Denn noch immer hatte man für die Sprache, die nun ſchon ſeit zwei hundert Jahren über die Dialekte in Italien herrſchte, weder Grammatik, noch Wörterbuch. Unbeſtimmt war deßwegen auch noch das Verhältniß des Italieniſchen zum alten Latein. Die Freiheit, die ſich einige gelehrte Dichter nahmen, durch lateiniſche Wörter ihr Italieniſch zu erweitern, bedurfte ſehr einer Einſchränkung. Endlich that es ſogar Noth, die italieniſche Sprache in Schutz zu nehmen gegen verkehrte Köpfe, die ſie ganz wieder abgeſchafft haben wollten, weil ſie, ihrem Bedünken nach, nur ein verdorbenes Latein ſei, das bei der Wiederherſtellung der Cultur dem wahren Latein wieder weichen, wenigſtens aus der Schriftſtellerwelt in die Handwerksſtätten und Buden zurückgedrängt werden müſſe. Alle dieſe grammaticaliſchen Angelegenheiten der italieniſchen Litteratur wurden mit der Poetik und Rhetorik vermiſcht und bei den meiſten

Kritiken als die Hauptſache verhandelt. Während man bis zur Erbitterung ſogar über den rechten Namen der Sprache ſtritt, die jetzt Italieniſch heißt, damals aber bald die gemeine, bald die toſcaniſche, bald die florentiniſche Sprache genannt wurde, dachte man wenig an das Weſen der Poeſie und Beredſamkeit. Man ſchätzte den Werth eines Werks der Redekunſt größten Theils nach der Reinheit der Wörter und Phraſen.

Als ein zweites Hinderniß des Aufkeimens einer geſunden Kritik wirkte die Unentſchiedenheit zwiſchen dem antiken und dem romantiſchen Styl, in welcher der Geſchmack hin und her ſchwebte. Launen und einſeitige Gründe, keineswegs aber eine richtige Anſicht weder der alten, noch der neuern Poeſie, lenkte einige gute Köpfe mehr auf dieſe, andre mehr auf jene Seite. Man empfand zu richtig, um ſich die wahre Nationalpoeſie im Geiſte Petrarch's und Arioſt's durch kritiſche Grundſätze entwenden zu laſſen; und doch wollte man auch keinen Grundſatz miſſen, den man durch Beiſpiele aus der alten Litteratur und, was noch mehr ſagte, durch einen Spruch aus der Poetik des Ariſtoteles unterſtützen konnte. Fanatiſch ſtritt man über den Werth der Epopöen Arioſt's und Taſſo's. Taſſo ſelbſt opferte, wie oben erzählt iſt, ſeinen geſunden Geſchmack verkehrten Grundſätzen auf. Und weder er, noch ſeine Gegner, noch ſeine Vertheidiger trafen den Punkt der Entſcheidung.

Dieſer Unentſchiedenheit des Geſchmacks hätte nur durch eine Aeſthetik abgeholfen werden können, die, der Vernunft und der Natur getreu, als Dollmetſcherin der Vereinigung beider in Werken des Kunſtgenies, ihre Wahrheiten philoſophiſch ausgeſprochen hätte, ohne das Genie unabläſſig an den Ariſtoteles zu verweiſen.

Aber

Aber kein Kritiker und kein Philoſoph dachte an eine Philoſophie des Schönen, die mehr als ein Commentar über die Poetik und Rhetorik des Ariſtoteles hätte ſeyn müſſen. Die blinde Verehrung und einſeitige Erklärung des Ariſtoteles war das dritte Hinderniß der Entſtehung der wahren Kritik. Und wenn man ſich ja einmal von den Fußſtapfen des Ariſtoteles ein Paar Schritte entfernte, war das Uebel nur noch verſchlimmert, weil man, im äſthetiſchen Selbſtdenken durchaus ungeübt, dann gar nur auf hartnäckige Anhänglichkeit an ſcholaſtiſche Grillen gerieth, durch die man ganz irre im Weſen der Poeſie wurde. So ſetzte ſich, nicht nach dem Ariſtoteles, die ſcholaſtiſche Grille feſt, daß der Dichter ſich von den übrigen Gelehrten, beſonders von den Theologen und Philoſophen, nur durch die allegoriſche Einkleidung der Wahrheit unterſcheide, und daß man deßhalb bei der Erklärung eines Gedichts immer einen zwiefachen Sinn bemerken müſſe, den natürlichen, und den allegoriſchen, der dann zugleich der moraliſche ſeyn ſollte. Welcher Kopf ſich in dieſer verkehrten Anſicht des Verhältniſſes der Poeſie zu den Wiſſenſchaften zuerſt gefallen hat, wird ſich ſchwerlich entdecken laſſen, weil der barbariſche Geſchmack auch in andern Zeitaltern und Welttheilen faſt dieſelbe Richtung nahm, und weil die ſcholaſtiſche Grübelei, die der neueren Poeſie voranging, zur künſtlichen Deutung des natürlichen Sinnes eines Gedichts noch beſonders verführte [l]). Durch Dante's Beiſpiel wurde

l) Einer unſrer ſcharfſinnigſten Geſchichtforſcher und Kenner der Litteratur, Hr. Prof. Heeren, ſcheint die hiſtoriſche Entdeckung des Urſprungs dieſer allegoriſchen Deutelei nicht für unmöglich zu halten. S. deſſen Geſch. des Stud. der claſſ. Litt. Band 2. S. 289.

wurde dieſer Doppelſinn der Poeſie in Italien förmlich ſanctionirt. Kein Kritiker des ſechzehnten Jahrhunderts bezweifelte die Nothwendigkeit des allegoriſchen Sinnes, wenn von der Vollkommenheit eines Gedichts, beſonders eines epiſchen, die Rede war; und bis auf die neueſten Zeiten hingen italieniſche Litteratoren, die doch ſonſt keine Grübler waren, feſt an derſelben Theorie [m]).

Hat man alle dieſe Urſachen der Verkehrtheit der italieniſchen Kritik bedacht, ſo wundert man ſich nicht mehr, in allen kritiſchen Schriften aus der italieniſchen Litteratur des ſechzehnten Jahrhunderts ungefähr dieſelbe Kleinlichkeit, denſelben Mangel an Freiheit des Geiſtes, und dieſelbe Verwirrung grammaticaliſcher, äſthetiſcher und ſcholaſtiſcher Ideen bis zur Ermüdung jedes Leſers von geſundem Verſtande wiederhohlt zu finden. Für den Zweck einer allgemeinen Geſchichte der Poeſie und Beredſamkeit wird eine kurze Anzeige einiger hierher gehöriger Schriften und Ereigniſſe hinreichend ſeyn.

Der Vater der italieniſchen Kritik iſt der Cardinal Bembo. Durch ſein Buch von der italieniſchen Sprache (*della volgar lingua*) legte er den Grund zu einer räſonnirenden Grammatik für ſeine Mutterſprache und brachte manche gute Gedanken über die neuere Poeſie und Beredſamkeit in Umlauf [n]). Sein Buch

m) In der venezianiſchen Ausgabe der Werke des Taſſo hat man nicht nur die allegoriſche Deutung des befreiten Jeruſalem nicht vergeſſen; die Deutung ſelbſt fängt da theoretiſch an: L'eroica poeſia, *quaſi animale*, *in cui due nature ſi congiungono*, d'imitazione e d'Allegoria è compoſta.

n) Das Buch wird auch öfter unter dem Titel: *Proſe del Bembo* citirt, den er ihm vermuthlich nur im Gegenſatze mit

Buch erhielt ein canoniſches Anſehen unter den italieniſchen Grammatikern und Kritikern, unter andern auch deßwegen, weil er ſelbſt die Sprache, für die er Grundſätze aufſtellte, mit claſſiſcher Correctheit ſchrieb. Mehr Unparteilichkeit, als den Florentinern, traute man ihm auch zu, weil er ein Venezianer war.

Nicht wenig Mühe gab ſich der Graf Triſſin, durch eine Vermiſchung kritiſcher, grammaticaliſcher und vorzüglich orthographiſcher Unterſuchungen zur Bildung der Sprache und des Geſchmacks ſeiner Nation etwas beizutragen. Er drang mit ſeiner Buchſtabenreform weiter durch, als mit ſeiner epiſchen und dramatiſchen Poeſie. Der Kritik der Gedanken aufzuhelfen, war er zu ſehr mit Buchſtaben beſchäftigt [o]).

Claudio Tolommei von Siena, derſelbe, der die antiken Sylbenmaße in die italieniſche Poeſie einführen wollte, und dadurch bewies, daß er des Geiſtes ſeiner Sprache nicht kundig war, ſo correct er auch in ihr Sonette verſificirte, wurde in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts zu den angeſehnen Kritikern gezählt. Seine Verſe und Regeln der neuen Poeſie [p]) ſcheinen aber ſelbſt auf ſeine Verehrer wenig gewirkt zu haben.

In der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts brach auch der erſte kritiſche Krieg in Italien aus. Die Erbitterung, mit der er geführt wurde, war ungefähr

mit ſeinen Gedichten (Rime) gab. In den *Opere di P. Bembo* (Venez. 1729. fol.) *Vol. II.* hat es den Titel: Delle volgar lingua.

o) Die grammaticaliſchen und kritiſchen Abhandlungen Triſſin's ſtehen in der oben angeführten Sammlung ſeiner Werke, Verona, 1729.

p) Verſi e regole della poeſia nuova, 1539.

gefähr ſo wild, als der Gegenſtand unbedeutend, und die Wirkung eitel. Eine elende Canzone des wackeren Briefſtellers Caro, der durchaus auch ein Dichter ſeyn wollte, wurde von einer Partei als etwas faſt Göttliches bewundert, weil ſie in den prunkendſten Phraſen das Lob des königlichen Hauſes von Frankreich verkündigte [q]. Lodovico Caſtelvetro, einer der feinſten Philologen dieſer Zeit und ein Mann, der auch ſeinen italieniſchen Vers machte, glaubte dem ungemeſſenen Beifalle, mit dem man Caro's Canzone aufnahm, kritiſche Gründe entgegenſtellen zu dürfen, ohne den Autor perſönlich anzufeinden. Aber Caro und ſeine Partei fanden ſich durch Caſtelvetro's Kritik auf das empfindlichſte beleidigt. In Proſe und in Verſen glaubten ſie ihr poetiſches Kleinod verfechten zu müſſen. Caſtalvetro blieb ihnen die Replik nicht ſchuldig. Und nachdem man von beiden Seiten Jahre lang einander Verſtand und Talent abgeſprochen hatte, blieb Jeder bei ſeiner Meinung. An Scharfſinn und unbefangenem Verſtande war Caſtelvetro ſeinen Gegnern von Anfang an überlegen. Er ſchrieb auch einen italieniſchen Commentar über die Poetik des Ariſtoteles, die im Jahr 1549 von Bernardo Segni, einem Florentiner, zuerſt in's Italieniſche überſetzt war. Aber mit allem Scharfſinn brachte er es doch nicht viel weiter als bis zur ſeltenen Feinheit in der philologiſchen Kritik einzelner Wörter und höchſtens einzelner Gedanken [r].

Anni-

q) Es iſt die Canzone, die ſich anfängt: Venite all' ombra de' gran Gigli d'oro. Sie ſteht in den Opere del Caro (Venez. 1757) Vol. V. p. 90. Schon die erſte Zeile kann vor der Kritik nicht beſtehen.

r) Caſtelvetro's Leben iſt ausführlich genug von Muratori erzählt vor den *Opere varie critiche* di Lodovico Caſtel-

Annibal Caro erwarb ſich ein größeres Verdienſt, als durch die Vertheidigung ſeiner Canzone, durch eine italieniſche Ueberſetzung der Rhetorik des Ariſtoteles [s]).

Als Rhetoriker und Kritiker leiſtete auch Benedetto Varchi, wenn gleich nicht ſehr viel, doch etwas mehr, als durch ſeine trockenen Sonette und ſeine ſteifen Vorleſungen. Sein Herkulanum (Ercolano) wird noch immer von den italieniſchen Litteratoren fleiſſig citirt [t]). Es iſt eine Reihe von kritiſchen Geſprächen über die italieniſche Sprache und Litteratur, am meiſten über jene. Wie es um den Geſchmack Varchi's ſtand, ſcheint er hinlänglich durch ſeine Vergleichung des raſenden Roland Arioſt's mit dem Amadis des Bernardo Taſſo bewieſen zu haben; denn er gab dem letzten ganz entſchieden den Vorzug, unbekümmert um den Spott des Laſca, der ſich keine abgeſchmacktere Rangordnung denken konnte. Aber Varchi war nicht der einzige, der damals ſein geſundes Gefühl ohne Bedenken einer verkehrten Theorie aufopferte, ſobald ſich die Theorie auf einen Ausſpruch des Ariſtoteles ſtützte.

Selbſt der ſonſt ſo freie Geiſt des Speron Speroni fügte ſich ſclaviſch in jede Verfügung der Kritiker, die ihre Ausſprüche aus dem Ariſtoteles bewieſen zu haben ſchienen. Nur interpretirte er ſeinen Ariſtoteles mit mehr Verſtand, als die Wortklauber, und als

ſtelvetro, gentiluomo Modeneſe, *non più ſtampate;* Berna, 1727, 4to. Die in dieſer Sammlung enthaltenen Bemerkungen betreffen aber größten Theils die lateiniſche Litteratur.

s) Opp. Vol. VII.

t) *L'Ercolano*, dialogo di M. *Benedetto Varchi* etc. iſt neu gedruckt zu Padua, 1744, in 2 Octavbänden.

als die Grübler. Seine Dialogen über die Rhetorik und über Virgil [u]) ſind doch mehr als Anmerkung und Commentar. Aber durch die Vertheidigung ſeines verunglückten Trauerſpiels [x]), das er einer gerechten Kritik nicht Preis geben wollte, verrieth er die ſchwache Seite ſeiner Poetik zugleich mit dem Geheimniß ſeiner theoretiſch erzwungenen Poeſie.

Statt auf eine Philoſophie des Schönen bedacht zu ſeyn, die ſelbſt das Genie hätte erfreuen können, glaubte man für Poetik und Rhetorik ſchon viel gethan zu haben, wenn man nur irgend einen äſthetiſchen Grundſatz, der nicht buchſtäblich im Ariſtoteles ſtand, im Allgemeinen aufzuſtellen wagte. Bei weitem öfter ſtieg man nur von den Grundſätzen, die man als Glaubensartikel angenommen hatte, zu einzelnen Beiſpielen herab; und die Mode, ein Sonettchen zu commentiren, nahm in demſelben Verhältniſſe zu, wie die Ausſicht nach einer wahren Aeſthetik immer trüber wurde. Eine Menge ſolcher Abhandlungen über ein Sonett, die eine ungefähr ſo unbedeutend wie die andre, ſind noch zu haben. Die meiſten wurden als Vorleſungen vor einer Akademie gehalten, wo ſie dann oft auch Reden hießen [y]).

In ihrer ganzen Schwäche zeigte ſich endlich die italieniſche Kritik, als der litterariſche Krieg über Taſſo's Jeruſalem ausbrach. Wer mit mehr als mikrologiſcher Aufmerkſamkeit die Sammlung der Streitſchriften, die damals gewechſelt wurden, durchblättert (denn ſie durchzuleſen, darf man niemandem anſinnen, der ſeine Zeit zu benutzen weiß), wird durch die kleinliche Sylbenſtecherei, durch die Seichtigkeit der

u) Opp. T. I. u. II. x) Opp. T. IV.

y) Man ſehe die meiſten der Vorleſungen und Reden in den Proſe Fiorentine.

der Gründe, die man einander entgegenſtellte, durch die Weitſchweifigkeit, mit der man ſie vortrug, und durch die unaufhörliche Verrückung des wahren Standpunkts der Kritik, faſt gepeinigt [z]). Camillo Pellegrino, der Bewunderer des befreiten Jeruſalem, der den erſten Schlag nach Arioſt's Lorber that und dadurch die Gegenpartei zur tapferen Vertheidigung ihres Lieblings reizte, war nicht etwa ein Enthuſiaſt, den die wahre Schönheit der Poeſie Taſſo's gegen die Fehler derſelben und gegen die Vorzüge Arioſt's verblendete; er ſtritt nur deßwegen ſo eifrig für Taſſo, weil dieſer, ſeinem Bedünken nach, den Vorſchriften des untrüglichen Ariſtoteles mehr Genüge gethan hatte [a]). Die Akademiker von der Cruſca und die übrigen Gegner Taſſo's wagten ja nicht, zu denken, daß die romantiſche Poeſie Arioſt's eine Art von Poeſie ſei, von welcher Ariſtoteles zu ſeiner Zeit noch keinen Begriff haben konnte; ſie thaten lieber der Poetik des Ariſtoteles Gewalt an, um auch ihre Verehrung Arioſt's nach ariſtoteliſchen Grundſätzen zu rechtfertigen; oder ſie bekrittelten ſchadenfroh einzelne Wörter und ſteife Wendungen des Taſſo, ohne auf den Charakter ſeiner Poeſie zu achten. Auch der große Mathematiker und Aſtronom Galilei, der ſich unberufen in dieſen Streit miſch-

z) Der ganze Vorrath dieſer Streitſchriften iſt zuſammengetragen im zweiten und dritten Bande der venezianiſchen Ausgabe der Werke des Taſſo.

a) Pellegrino ſelbſt ſagt in ſeiner Verantwortungsſchrift: Ben è vero, che accettando io di avermi potuto abbagliare in molte coſe, in una ſola non credo, ne confeſſo fin a queſt'ora avermi abbagliato, cioè nella *principale concluſione*, ch'io tengo, *che Torquato Taſſo nella Geruſalemme liberata abbia meglio che Lodovico Arioſto nell' Orlando furioſo fatto non ha, oſſervato le leggi dovute all' epica poeſia, ſecondo Ariſtotile ne ha inſegnato.* In den Opp. del Taſſo, T. II. p. 57.

miſchte, hat durch ſeinen Spott über Taſſo ſeinen eignen Ruhm nicht erhöht. Seine Kritik iſt durchaus mikrologiſch, was man von ſeinem Geiſte am wenigſten erwarten ſollte [b]).

Taſſo ſelbſt konnte als Vertheidiger ſeiner Poeſie, wenn er nicht ſein eigner Lobredner werden wollte, mit Anſtand freilich nichts Beſſeres thun, als ſich dem Ariſtoteles unterwerfen und ein gerechtes Urtheil nach dem Geſetzbuche fordern, das ſeinen Freunden und Widerſachern heilig war. Weder er ſelbſt, noch die Nachwelt, würde aber dabei verloren haben, wenn er ihr alle ſeine kritiſchen Schriften vorenthalten hätte. Auch aus ſeinen nicht polemiſchen Abhandlungen über Poeſie und Beredſamkeit, beſonders ſeinem letzten Werke vom Heldengedichte (del poema eroico) [c]), durch die er ſeine kritiſchen Arbeiten krönen wollte, lernen wir nur deutlicher begreifen, wie es kam, daß der Dichter, der als Theoretiker ſich ſelbſt nicht verſtand, ſich zuletzt ſeinen Gegnern gefangen gab und ſein großes Gedicht mühſam umarbeitete, um es zu verſchlimmern. Taſſo citirt in der weitläuftigen Abhandlung vom Heldengedicht nicht weniger als hundert und ſechs und zwanzig Autoren [d]), die er alle gern zu Bundesgenoſſen gehabt hätte; und nun glaubte er, das Seinige gethan zu haben. Es war ein Glück für die italieniſche Poeſie und Beredſamkeit des ſechzehnten Jahrhunderts, daß ihr die falſche Kritik keinen größeren Schaden that.

b) Conſiderazioni al Taſſo, di *Galileo Galilei*, Roma, 1793. 4to.

c) Opp. T. V.

d) Eine Tavola degli autori citati nell' opera iſt in der venezianiſchen Ausgabe der Abhandlung beſonders vorgedruckt. Wozu wohl?

Drit=

Drittes Buch.

Geſchichte
der
italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit
von den letzten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts bis auf unſre Zeit.

Drittes Buch.

Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit von den letzten Decennien des ſechzehnten Jahrhunderts bis auf unſre Zeit.

Ehe noch das goldene Cinquecento oder ſechzehnte Jahrhundert abgelaufen war, kündigten ſchon ungünſtige Umſtände das Ende der guten Zeit der italieniſchen Litteratur an. Unter der zahlloſen Menge von Dichtern und proſaiſch beredten Autoren, mit deren Schriften jetzt Italien ſeit einem Jahrhundert überfüllt war, hatten doch nur ſehr wenige durch Selbſtſtändigkeit des Genies dem Publicum eine beſtimmte Richtung geben und ihr Zeitalter beherrſchen können. Selbſt die meiſten unter den Vorzüglicheren waren mehr noch vom Zufalle, als von ihrer Energie, zu der Stufe erhoben, auf der ſie litterariſch nützten und glänzten. Die übrigen waren dem großen Strome der herrſchenden, in ihrer Art ſeltenen, aber auch ſehr einſeitigen Cultur gefolgt. Je weiter ſich dieſe Cultur durch alle Stände verbreitete, ohne von moraliſcher Kraft

Kraft unterſtützt und ohne von philoſophiſcher Einſicht geleitet zu werden, deſto nachtheiliger mußte ihre Einſeitigkeit auch auf die beſſeren Köpfe wirken. Die Frivolität der italieniſchen Sitten hatte ihre äußerſte Höhe erreicht. Im Schatten des bequemen Glaubens, der das Gute, wie das Wahre, nach Dogmen und Gebräuchen der Kirche ſchätzte, wucherten alle Laſter. Weichlicher Lebensgenuß wurde immer mehr das Ziel aller Wünſche. Schon in den blutigen Kriegen, die von den Deutſchen, Spaniern und Franzoſen auf italieniſchem Boden geführt waren, hatten die Eingebornen des Landes größten Theils nur als Zuſchauer, um deren Hab' und Gut geſtritten wurde, die demüthigendſte Rolle geſpielt. Auf dieſe Kriege folgte zwar für Italien ein langer, bis auf die neueſte Zeit nur ſelten unterbrochener Friede, der, nach der gemeinen Anſicht der Dinge, den Wiſſenſchaften und Künſten ihre ſchönſte Epoche erſt bringen zu wollen ſchien. Aber dieſen Frieden hatten ſich die Italiener nicht errungen; er war ihnen nur vergönnt. Wenn gleich dem öſtreichiſchen Hauſe nur Mailand und dem franzöſiſchen gar kein italieniſcher Staat zur Beute heimgefallen war, ſo ſtanden doch alle italieniſchen Staaten unter der politiſchen Autorität auswärtiger Mächte. Auch ein ſolcher, nicht ehrenwerther Friede ſchien dem Genie, das an politiſchen Händeln wenig Antheil nimmt, nicht ſchaden zu können. Aber er ſchadete ihm mittelbar mehr, als alle vorigen Kriege. Denn ſo wie nun mit jedem Jahre die Nation immer merklicher erſchlaffte, ohne darum ihren Nationalſtolz zu verlieren, wurde auch der höher ſtrebende Geiſt, ehe er ſich noch entwickelt hatte, immer tiefer zu der herrſchenden Denkart herabgezogen und zu kleinlichen Anſichten verwöhnt. Unvermerkt erloſch die ſchöne Flamme

me des Enthuſiasmus überall. Keine Grübelei und keine Künſtelei konnte ſie wieder anzünden. Das wahre Genie fand zuletzt kein Publicum mehr. Und ſich ein Publicum zu ſchaffen, konnte es um ſo weniger Muth faſſen, da eins und daſſelbe Publicum bald die muſterhaften Werke aus dem ſechzehnten Jahrhundert zugleich mit den unbedeutenden und mißlungenen für unübertrefflich erklärte, bald jede neue Manier, die nur ſinnreich und excentriſch war, als einen höheren Flug des Genies anſtaunte, bis zuletzt gar der alte Nationalgeſchmack, wenigſtens bei den erſten Ständen, dem franzöſiſchen wich.

Die Geſchichte des ſinkenden Geſchmacks in der italieniſchen Litteratur während der beiden letzten Jahrhunderte zerfällt in zwei Perioden, die nicht genau, aber doch ungefähr, mit der Trennung der Jahrhunderte zuſammentreffen. Die erſte Periode fängt mit dem Zeitalter Taſſo's an. Taſſo ſelbſt that in den letzten zwanzig Jahren ſeines Lebens, ſo viel er auch noch ſchrieb, für die weſentliche Erweiterung des Gebietes der Redekunſt wenig oder gar nichts mehr. Mehrere ſeiner Zeitgenoſſen, die ihn auf dem claſſiſchen Wege begleiteten, brachten es damals in einigen neuen Formen weiter, als er. Andre, die keine Schranken anerkennen, die claſſiſche Correctheit in den Ruf des Pedantiſmus bringen, und Arioſt's Genie überfliegen wollten, fingen auch ſchon damals eine Partei zu bilden an. Die Geſchichte dieſer beiden Parteien iſt die Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit bis auf die Zeit, wo mit den franzöſiſchen Kleidern und Sitten auch der franzöſiſche Geſchmack in Italien wie in ganz Europa eindrang. Nicht eher, als in dieſer letzten Periode, fängt der Geiſt der wahren

Proſe in der italieniſchen Litteratur wieder zu erwachen an. Der Geſchichtſchreiber kann daher, ohne dem Intereſſe der ſynchroniſtiſchen Darſtellung etwas zu vergeben, die Geſchichte der italieniſchen Poeſie vom Zeitalter Taſſo's bis auf das unſrige füglich in ununterbrochenem Zuſammenhange erzählen und die Geſchichte der italieniſchen Proſe der beiden letzten Jahrhunderte nachfolgen laſſen. Unbedeutende, wenn gleich nicht ganz ſchlechte, Werke darf er in demſelben Verhältniſſe immer mehr außer Acht laſſen, je größer ihre überflüſſige Menge wird.

Was unter dieſen Umſtänden einige Fürſten und Große für die italieniſche Litteratur thaten, würde, auch wenn es mehr geweſen wäre, bei der allgemeinen Stockung des Fortſchreitungsgeiſtes kaum in Betracht kommen. Aber ein ſonderbares Ereigniß bleibt es, daß genau von der Zeit an, da Geiſt und Geſchmack ſanken, auch der italieniſchen Fürſten, die Sinn für litterariſche Veredelung hatten, immer weniger wurden. Das einzige Haus Medici verläugnete bis auf den letzten Abkömmling des großen Coſmus ſeine Ahnentugend in der Pflege der Wiſſenſchaften und Künſte nicht. Kein Pabſt wurde wieder erwählt, der ſich wie Leo X., oder wie Paul III., oder auch nur wie Clemens VII. für die Litteratur intereſſirt hätte. Von den Fürſten aus dem Hauſe Eſte ſchien der Geiſt ihrer Väter gewichen zu ſeyn, ſeitdem die mächtigſte und glänzendſte ihrer Linien die Stadt Ferrara mit dem dazu gehörigen Gebiete an den päbſtlichen Stuhl hatte abtreten müſſen und auf den Beſitz des Modeneſiſchen eingeſchränkt war. Zu den thätigſten Gönnern der Wiſſenſchaften geſellten ſich die Herzoge von Savoyen, ſeitdem der gelehrte und tapfere Carl Ima-

manuel I. den Ton angab. Aber ſie hatten nicht Unrecht, wenn ſie den Gelehrten ergebener waren, als den Dichtern ihrer Zeit. Vieles geſchah, ſeit der Erfindung der Oper, für das italieniſche Theater, beſonders zu Parma, wo der Herzog Rainuccio I. aus dem Hauſe Farneſe ein Schauſpielhaus erbaute, das in der Folge immer verſchönert wurde und noch jetzt zu den prächtigſten in der Welt gehören ſoll. Damit aber war der Poeſie, die mehr als Dienerin der Muſik ſeyn wollte, wenig geholfen.

In den unzähligen Akademien, die von ihrer Entſtehung an wenig genützt hatten, wurden belletriſtiſche Kleinigkeiten mit großer Feierlichkeit in poſſenhaften Formen ſo lange verhandelt, bis eins dieſer Inſtitute nach dem andern von ſelbſt einging. Die Akademiker von der Cruſca gaben durch ihr Wörterbuch, deſſen erſte Ausgabe im J. 1612 erſchien, der italieniſchen Geſamtſprache Feſtigkeit; aber den Geiſt, der ihnen ſelbſt fehlte, konnten ſie weder in Dichtern, noch in Proſaikern wecken.

Erſtes Capitel.

Geſchichte der Poeſie.

Durch männliches Beharren bei dem claſſiſchen Geiſte des ſechzehnten Jahrhunderts zeichneten ſich, als der äſthetiſche Gemeingeiſt ihnen ſchon entgegenzuwirken anfing, einige Dichter aus, die deßwegen zuerſt eine rühmliche Erwähnung verdienen.

In die letzten Decennien des ſechzehnten und die erſten des ſiebzehnten Jahrhunderts fällt die glänzendſte Epoche des jetzt beinahe vergeſſenen Bernardino Baldi [e]). Er war ein Geiſtlicher, durch ſeine ausgebreiteten Kenntniſſe faſt noch berühmter, als durch ſeine Verſe. Der Herzog von Guaſtalla, Ferrante II. Gonzaga, begünſtigte und beförderte ihn vorzüglich. Baldi war dafür dieſem Fürſten auch als Geſchäftsmann ſehr nützlich. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt Urbino im J. 1617. Seine Gedichte [f]), die von einigen Litteratoren ſehr erhoben werden, haben eine philologiſche Würde, an der man bald den Mann des ſechzehnten Jahrhunderts erkennt. Die edle Sprache iſt aber auch ihr größtes Verdienſt. Ein langes Lehrgedicht von Baldi über die Seefahrerkunſt (la Nautica) erinnert an Alamanni's Gedicht vom Landbau. Es hat denſelben Rhythmus der Diction und dieſelbe Kälte der Gedanken [g]). In ſeinen Eklogen,

e) In Mazzuchelli's Wörterbuche ſteht ſeine Lebensgeſchichte und das Verzeichniß ſeiner Schriften.

f) Die meiſten ſeiner poetiſchen Schriften ſind enthalten in den Verſi e proſe di Monſignor *Bernardino Baldi* da Urbino, Abbate di Guaſtalla. Venez. 1590. 4to.

g) Man leſe nur den Anfang:

Come induſtre nocchier quel legno formi,
Ch'è de guidar per non ſegnate vie,
Come i lumi del Ciel, come de l'onde
Gli alterni moti e i ciechi sdegni impari,
Come col mar guerreggi, onde riporti
Ricca di merci, e pretioſa ſoma,
Cantando inſegnerò: ſe da mortali
Non ſi chiede a gli Dei favore indarno.
Caſtiſſime ſorelle, à cui ſi care
L'acque ſon di Parnaſo, i lauri, e l'ombre,
Voi che dal ſommo padre haveſte in ſorte

Di

gen, die von Einigen zu den vorzüglichſten in der italieniſchen Litteratur gezählt werden, ſcheint er den homeriſchen Styl der Ausmahlung der kleinen Züge haben nachahmen zu wollen. Aber es gelang ihm nicht, die Kleinigkeiten in einem poetiſchen Brennpunkte zu ſammeln. Seine umſtändlichen Beſchreibungen, z. B. der Lebensart eines genügſamen und glücklichen Gärtners, ſind bei aller pünktlichen Wahrheit, die man an ihnen bewundern ſoll, ermüdend und ſtreifen nahe an die Linie des Lächerlichen [h]). Seine Sonette möchte man antiquariſch nennen. Sie haben faſt ſämmtlich antike Kunſtwerke und Ruinen zum Gegenſtande. Das Merkwürdigſte und zum Theil auch das Beſte unter Baldi's Schriften, ſo weit ihre Anzei-

Di temprar l'armonia de' giri eterni,
L'ardor mio mitigate almen con breve
Stilla di quel liquor, che'n tanta copia
Porgeſte à chi cantò gli armenti, e l'arme.

h) Einige Litteratoren erklären dieſe Ekloge *Celeo* für ein Meiſterwerk. Da wird unter andern beſchrieben, wie der Gärtner ſich ſelbſt ſeinen Kuchen zum Frühſtück bäckt:

Mentre l'onda bollia, per fiſſa tela
Fece paſſar di ſeto le conteſta
Di Cerere il teſor, che in bianca polve
Ridotto havea ſotto il peſante giro
De la volubil pietra, indi partendo
Con tagliente coltel rotonda forma
Di graſſo cacio, che da' topi ingordi
Ei difendea dentro fiſcella appeſa
Al negro colmo, col forato, e aſpro
Ferro tritollo, e cominciando omai
L'acqua d'intorno a l'infiammato fianco
Del vaſo à gorgogliare, a poco a poco
S'adattò con la deſtra a ſpargervi entro
La purgata farina, non ceſſando
Con la ſiniſtra intanto a meſcer ſempre
La farina, e l' umor con ſaldo legno.

Anzeige hierher gehört, ſind ſeine hundert Apologen (Apologi), der erſte Verſuch in der neueren Littera- tur, die äſopiſche Fabel in ihrer alten Simpli- cität wiederherzuſtellen. Baldi's Fabeln ſind ſo kurz, als es die Natur der Erzählung nur erlaubt, und keine iſt verſificirt oder poetiſch ausgeſchmückt. Der vorzüglichen ſind aber nur wenig. Der Name Apo- logen ſollte ſie vermuthlich noch beſtimmter von Al- lem, was ſonſt noch Fabel (favola) hieß, unterſchei- den. Verſificirte Fabeln von weniger Bedeutung, meiſt nur Ueberſetzungen, hatten ſchon vorher ein ge- wiſſer Ceſare Paveſi unter dem Namen Targa, und andre von ähnlicher Art Giammaria Verdi- zotti von Venedig herausgegeben [i]).

Ungleich berühmter iſt Taſſo's Nachahmer Gua- rini geblieben. Noch vor hundert Jahren würden es die Kritiker ſchwerlich verziehen haben, wenn man ihn nicht unter den Dichtern vom erſten Range her- vorgehoben hätte. Aber er brach nach keiner Seite eine neue Bahn, und auf dem Wege der Nachahmung blieb er hinter ſeinem Muſter zurück. Eine kürzere Anzeige ſeiner poetiſchen Schriften und einige Notizen von

i) Die beſſeren unter den Apologen Baldi's gleichen unge- fähr dieſem:

Gloriavaſi il fiume d'eſſer molto maggiore della fon- te, à cui avendo eſſa tolte l'acque, diſſe: E ora io ſono maggiore, che non ſei tù.

Verſificirt von dem Litterator Creſcimbeni kamen dieſe Apologen neu heraus, Rom, 1702. in 12. — Die Fabeln des Paveſi oder Targa (Venez. 1587. in 12.) ſind in reimloſen Jamben verſificirt; eben ſo die von Verdizotti. Die Ausgabe der Fabeln des Ver- dizotti, Venedig, 1577. in 4. iſt mit Holzſchnitten ge- ziert, deren einige mehr werth ſind, als das ganze Buch.

von ſeinem Leben werden hier hinreichend ſeyn. Battiſta Guarini war geboren zu Ferrara im J. 1537. Er war alſo ſieben Jahr älter als Taſſo, in deſſen poetiſche Fußſtapfen er trat. Der Herzog Alfons II., an deſſen Hofe Beide eine Zeitlang zugleich lebten, (denn auch Guarini war von adelicher Familie) konnte Guarini's Talente vortheilhafter, als die des Taſſo, benutzen; denn jener war ein gewandter Welt- und Geſchäftsmann. Als Geſandter ſeines Fürſten war er an mehreren Höfen in und außer Italien thätig. Unter andern Belohnungen erhielt er den Rittertitel. Nach dem Tode des Herzogs, mit dem er ſich zuletzt entzweit hatte, ging er in florentiniſche Dienſte; von da weiter an den Hof von Urbino. Er ſtarb zu Venedig im J. 1612. Unter ſeinen poetiſchen Werken iſt das bekannteſte das bukoliſche Drama Der treue Schäfer (il paſtor fido) k). Die nächſte Stelle nach Taſſo's Amynt kann eine unbefangene Kritik dieſem Gedichte unter den italieniſchen Schäferdramen nicht wohl verſagen. Aber es über den Amynt zu erheben, iſt unverzeihlich. Zu dem Beifalle, mit dem es bei ſeiner erſten Erſcheinung aufgenommen wurde, trugen die Fehler, die dem Geiſte des Zeitalters ſchmeichelten, ungefähr eben ſo viel, als die unverkennbaren Vorzüge des Stücks, bei. Es wurde zum erſten Male im J. 1585, alſo zu der Zeit, als der arme Taſſo als Gefangener im St. Annen-Hoſpitale zu

k) Kein italieniſches Gedicht iſt außerhalb Italien mehr geleſen und öfter gedruckt, als dieſer bekannte Paſtor fido. Die erſte Sammlung der Gedichte Guarini's ſcheinen die Opere poetiche del molto illuſtre Sgr. Cavaliere Battiſta Guarini, Venez. 1606. 8vo. zu ſeyn.

zu Ferrara ſeufzte, mit großem Pomp zur Feier eines Vermählungsfeſtes in Turin aufgeführt. Der eleganten Welt gefiel die Intrigue, durch welche Guarini dem Schäferdrama das Intereſſe einer romantiſchen Tragikomödie geben wollte. Die Weisheits-Dilettanten fanden nichts vortrefflicher, als die Sentenzen aus dem Munde der Hirten und Hirtinnen. Die wahre Schönheit einzelner Stellen des Gedichts wurde auch anerkannt. So kam dieſes Schäferdrama in die Mode und verdrängte den Amynt, deſſen Verfaſſer zu bekritteln damals bei einer angeſehnen Partei zum guten Ton gehörte. Daß der treue Schäfer Guarini's in den ſchöneren Zügen der Erfindung und Ausführung nur eine Nachahmung des Amynt war, wurde vergeſſen. Der Reichthum der künſtlichern Compoſition in dem Gedichte Guarini's ſchien eine Ueberlegenheit des Genies zu beweiſen. Daß eben dieſe künſtlichere Compoſition dem Geiſte der wahren Schäferpoeſie entgegenwirkte, wollten die Freunde Guarini's nicht bedenken. Man diſputirte nur über die Schicklichkeit des Tragikomiſchen in einem Gedichte, wie dieſes, weil eben durch dieſe Erweiterung der Grenzen der Schäferpoeſie Guarini etwas ganz Neues leiſten wollte. Tragikomiſch ſoll die Compoſition des treuen Schäfers ſeyn. Die Arkadier müſſen, nach Guarini's Dichtung, der Diane jährlich eine Jungfrau opfern, um dadurch eine Landplage abzuwenden. Dieſes Opfer ſoll ſo lange dauern, bis, nach einem Orakelſpruch, "Amor zwei Herzen verbindet, die vom Himmel ſtammen, und ein treuer Schäfer das alte Vergehen einer treuloſen Schäferin wieder gut macht." Nun muß es ſich fügen, daß Montan, ein Prieſter der Diane, vom Herkules, alſo vom Himmel, abſtammt. Eine ſchöne Amaryllis muß vom Pan, alſo,

ſo, nach Guarini's Mythologie, ebenfalls vom Himmel, abſtammen. Der alte Montan kommt deßwegen auf den guten Gedanken, ſeinen Sohn Sylvio mit der ſchönen Amaryllis zu verloben. Aber die Hauptſache will ihm nicht gelingen; denn der junge Sylvio will von Liebe nichts hören. Ein alter Knecht gibt ſich zwar (und damit fängt das Drama an) die größte Mühe, dem jungen Manne die Vortrefflichkeit der Liebe begreiflich zu machen, gerade ſo wie die Freundin der ſpröden Sylvia in Taſſo's Amynt ihr Ueberredungsgeſchäft betreibt. Aber der junge Mann bleibt bei ſeinem Sinne. Der Plan des alten Montan ſcheint immer unausführbarer zu werden. Ein ſchöner, aber armer Schäfer Myrtill liebt die ſchöne Amaryllis und ſie iſt ihm nicht abgeneigt. Dieſer Liebe wirkt wieder die Eiferſucht einer Schäferin Coriſca entgegen, die den Myrtill liebt und deßwegen die Amaryllis haßt. Die Intriguen der Coriſca führen nun die Kataſtrophe herbei. Die beiden Liebenden werden in einer Höhle, in die ſie ſich auf Anſtiften der Coriſca in aller Unſchuld begeben hatten, ergriffen. Amaryllis wird verurtheilt, der Diane geopfert zu werden. Ihr Myrtill will ſtatt ihrer das Opfer ſeyn. Aber bei dieſer Gelegenheit kommt das Geheimniß der Geburt Myrtills an den Tag. Er iſt ein Sohn des alten Montan, ſtammt alſo auch vom Himmel ab. Vor Freuden über dieſe Entdeckung wird das vermeinte Unrecht, das er ſchon mit dem Leben büßen ſollte, ganz vergeſſen. Die treuen Liebenden werden ein Paar, und die boshafte Coriſca verſpricht, ſich zu beſſern. Eine ſolche Verwickelung und Auflöſung ſinnreich zu finden, muß man billig in ſeinen Foderungen ſeyn. Aber Situationen, die ſich poetiſch behandeln ließen, wurden durch dieſe Erfindung be-

quem herbeigeführt; und wo ſich Guarini an Taſſo hielt, traf er den romantiſchen Hirtenton glücklich genug [l]). Den Intriguengeiſt ſeines Stücks, durch den es dem Publicum vorzüglich gefallen zu haben ſcheint, konnte er mit der Simplicität der wahren Schäferpoeſie nicht in Harmonie bringen. Noch weniger konnte er das innige Gefühl Taſſo's durch die moraliſchen Betrachtungen erſetzen, in denen es ſeine Hirten und Hirtinnen ſo weit gebracht haben, als ob ſie Beiſitzer und Beiſitzerinnen eines romantiſchen Gerichts-

l) Z. B.

Mirà d'intorno, Silvio,
Quanto il mondo hà di vago, e di gentile
Opra è d'Amore. Amante è il Cielo, amante
La terra, amante il mare.
Quella, che laſsù miri innanzi à l'alba
Così leggiadra ſtella,
Ama d'amore anch'ella, e del ſuo figlio
Sente le fiamme: ed eſſa, ch'innamora
Innamorata ſplende,
E queſta è forſe l'ora
Che le furtive ſue dolcezze, e'l ſeno
Del caro amante laſſa.
Vedila pur come sfavilla, e ride.
Amano per le ſelve
Le moſtruoſe fere, aman per l'onde
I veloci delfini, e l'orche gravi.
Quell' augellin, che canta
Si dolcemente, e laſcivetto vola
Or da l'abette al faggio,
Ed o or dal faggio al mirto,
S'haveſſe humano ſpirito;
Direbbe, ardo d'amore:
Ma ben arde nel core,
E parla in ſua favella,
Sì che l'intende il ſuo dolce deſio.

Atto. I.

richtshofes der Liebe geweſen wären m). — Die übrigen Gedichte Guarini's, beſonders ſeine Sonette, tragen noch merklicher, als ſein Schäferdrama, den Charakter der erkünſtelten Begeiſterung. In ſeinen Madrigalen, deren über anderthalb hundert ſind, erſcheint der Nachahmer Taſſo's zuweilen zu ſeinem Vortheile, aber öfter mit allen Fehlern ſeines Vorbildes n).

Noch

m) An trivialen Gemeinſprüchen iſt ſchon in der erſten Scene, die übrigens ganz nach Taſſo copirt iſt, kein Mangel. Der junge Sylvio will, ehe er auf die Jagd geht, im Tempel ſein Gebeth verrichten. Denn, ſagt er,
  Chi ben comincia, ha la metà dell' opra,
  Nè ſi comincia ben, ſe non del Cielo.
Als Coriſca auftritt, um durch einen Monolog ihre Leidenſchaft zu verrathen, fängt ſie mit Selbſtbetrachtungen an:
  Chi vide mai, chi udì mai più ſtrana,
  E più folle, e più fiera, e più importuna
  Paſſione amoroſa? Amore e odio
  Con ſi mirabil tempre in un cor miſti etc.
Sogar der Satyr, der durch einen brutalen Angriff die Coriſca in Verlegenheit ſetzt, tritt mit der poetiſchen Betrachtung auf:
  Come il gelido alle piante, ai fior l'arſura,
  La grandine alle ſpiche, ai ſemi il verme —
  Coſi nemico all' uom fù ſempre Amore.
Mit einer moraliſchen Tirade endigt auch der Schlußchor:
  Non è ſana ogni gioja,
  Nè mal ciò, che v'annoja.
  Quello è vero gioire,
  Che naſce da virtù dopo il ſoffrire.

n) Z. B.
Volgea l'anima mia ſoavemente
  Quel ſuo caro, e lucente
  Sguardo, tutto beltà, tutto deſire

Ver-

Noch andre Nachahmungen des Amynt kamen um dieſe Zeit in ſolcher Menge zum Vorſchein, daß eine um ſo leichter über der andern vergeſſen werden konnte [o]). Auch die Damen wollten ſich in dieſer Poeſie hervorthun, unter andern Iſabella Andreini von Padua, eine Schauſpielerin, deren Schönheit und Tugend gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts noch mehr Bewunderer fanden, als ihr Schäferſpiel Myrtille [p]). Ein Jude, Namens Leo, gab ein tragiſches Schäferſpiel, betitelt Druſilla, heraus. Selbſt der Herzog Ferdinand oder Ferrante II. von Guaſtalla aus dem Hauſe Gonzaga ſchrieb ein ähnliches Stück, das, wie man denken kann, nicht wenig gelobt, aber doch nicht gedruckt wurde. Endlich wollte man auch Fiſcherdramen von ähnlicher Erfindung haben. Fiſcheridyllen (egloghe peſcatorie), die keiner beſondern Erwähnung werth ſind, hatte man längſt gehabt. Sie zu Schauſpielen umzugeſtalten, brauchte man nur die Fabel ein wenig zu erweitern und Fiſcherſcenen ſtatt der Schäferſcenen zu ſetzen. Noch bequemer machte es ſich ein gewiſſer Antonio Ongaro von Padua. Er copirte ſein Fiſcherſpiel Alcäus (Alceo) ſo pünktlich

Verſo me ſcintillando, e parea dire,
Dammi il tuo cor, che non altronde i| vivo;
E mentre il cor s'en vola ove l'invita
Quella beltà infinita.
Soſpirando gridai miſero, e privo
Del cor: chi mi dà vita?
Mi riſpoſ' ella in un ſoſpir d'Amore:
Jo, che ſono il tuo core.

o) Vergl. *Fontanini*, Bibl. p. 445. &c.

p) Nachricht von der ſchönen Iſabella Andreini giebt Mazzuchelli in ſeinem Wörterbuche.

lich nach Taſſo's Amynt, daß es den Spottnamen: Der gebadete Amynt davon trug.

* * *

Einer genaueren Anzeige werth ſind die poetiſchen Werke zweier Zeitgenoſſen Taſſo's, die noch im vorzüglichern Sinne Männer des ſechzehnten Jahrhunderts heißen können. Der eine iſt Chiabrera, der andere Taſſoni.

Chiabrera.

Gabriello Chiabrera wurde geboren zu Savona im Genueſiſchen im J. 1552 [q]). Er war einer der Glücklichen unter den Dichtern. Sein Vater hatte ihm zwar keinen hohen Rang, aber ein anſehnliches Vermögen hinterlaſſen. Unter Vormundſchaft wurde der junge Chiabrera in ſeinem zehnten Jahre nach Rom geſchickt. Erſt hielt man ihm einen Hauslehrer; dann wurde ſeine Erziehung im Jeſuiter-Collegium fortgeſetzt. Er war noch nicht lange in Rom, als er ſchon die Bekanntſchaft des Paulus Manutius machte. Nachher kam er mit Antonius Muretus in Verbindung und wohnte deſſen Vorleſungen bei. Dieſe beiden gelehrten Philologen trugen das

q) Chiabrera's Leben, von ihm ſelbſt in der dritten Perſon erzählt, ſteht vor der bekannten Ausgabe ſeiner Werke, Venez. 1708. 6 Voll. in 8. Der Pſychologe wünſcht freilich eine andre Art von Autobiographie; aber dieſe, ſo weit ſie reicht, iſt doch ohne Anmaßung und Eitelkeit geſchrieben.

das Meiſte zur Entwickelung der Talente Chiabrera's bei. Durch ſie zum Studium der alten Claſſiker gewöhnt, vertiefte er ſich lange in die Formen und den Geiſt der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie, bis er den Gedanken faßte, der Pindar und Anakreon ſeiner Nation zu werden. Für philoſophiſche Studien hatte er weniger Sinn, beſonders nicht für diejenigen, mit denen ihn ſeine Lehrer im Jeſuiter-Collegium unterhielten. Mehr wirkte Speron Speroni auf ihn. Auch dieſen claſſiſch gebildeten Mann hatte er in Rom näher kennen gelernt. Von ſeinem zwanzigſten Jahre an, da er das Jeſuiter-Collegium verließ, bis an ſeinen Tod ſchränkte er ſeine ganze Thätigkeit auf litterariſche Beſchäftigungen ein. Gleichförmig, aber für ihn erwünſcht, lief nun ſein langes Leben ab. Ehrgeitz ſcheint ſeine einzige Leidenſchaft geweſen zu ſeyn; und dieſe wurde, in der einzigen Richtung, die ſie nahm, bis zur Ueberſättigung befriedigt. Als ihn ein Ehrenhandel, in welchem er, nach ſeinen Worten zu ſchließen, ſeinen Gegner mit italieniſcher Faſſung aus dem Wege geräumt hatte, Rom zu meiden nöthigte [r]), zog er ſich nach ſeiner Vaterſtadt Savona zurück. Keine Einladungen der Großen konnten ihn von da wieder länger, als auf kurze Zeit, entfernen. Vom Reiſen war er ein großer Freund, aber nicht vom Arbeiten in öffentlichen Aemtern. Er wollte durchaus nichts weiter, als ein Dichter ſeyn; aber unter den Dichtern, nach ſeinem eignen Ausdruck, ein poetiſcher Columbus, der entweder eine neue Welt entdecken, oder untergehen müſſe. In dieſer Vorſtellung gefiel er ſich beſonders, weil Columbus ſein Lands-

r) Senza ſua culpa fù oltraggiato da un gentiluomo, *ed egli vendicoſſi*, ſagt er ſelbſt ganz trocken.

landsmann war. Erſt, als er bald funfzig Jahr alt war, kam er auf den Gedanken, ſich zu verheirathen, und gerade um die Zeit, als er ihn ausführte, verlor er durch einen Proceß zu Rom faſt ſein ganzes Vermögen. Aber auch dieſer Verluſt ſcheint ihn nicht ſehr bekümmert zu haben. Er ſchränkte ſeine Ausgaben ein und dichtete fort. Seine Gedichte hatten ihn indeſſen ſchon ſo berühmt gemacht, daß mehrere Fürſten ihn in die Wette einluden, ſie wenigſtens zu beſuchen; und von dieſen Beſuchen brachte er einige Mal anſehnliche Geſchenke mit zu Hauſe. Die Ehrenbezeugungen, durch die er bei Hofe ausgezeichnet wurde, hat er ſelbſt genau anzumerken nicht vergeſſen. Geehrt, ohne Kummer, und faſt immer geſund, lebte er bis zum Jahr 1637, dem ſechs und achtzigſten ſeines Alters.

Ein Mann, der ſo lange und ſo ganz für die Poeſie lebte, wie Chiabrera, konnte leicht ſo viel Werke in Verſen zu Stande bringen, als er. Kein italieniſcher Dichter hat ihrer mehr hinterlaſſen. Epiſche Gedichte verfaßte er nicht weniger als fünfe; ein befreites Italien (Italia liberata); ein Florenz (Firenze); eine Gothiade (Gotiade, o delle guerre de' Goti); eine Amadeide (Amadeide); und einen Roger (Ruggiero)[s]). Daß unter dieſen Werken kein poetiſches Amerika iſt, das Chiabrera entdeckt zu haben ſich rühmen durfte, haben ſelbſt ſeine Bewunderer zugeſtanden. Er fügte ſich bald in den Styl Arioſt's; bald veredelte er die trockene Erzäh-

s) In der venezianiſchen Ausgabe ſeiner Werke ſtehen von dieſen epiſchen Gedichten nur die Gothiade und der Roger. Es ſcheinen aber noch mehrere Bände haben folgen zu ſollen.

zählungsweiſe Triſſin's; bald trat er in die Fußſtapfen Taſſo's. Einzelne Stellen voll wahrer Poeſie kann man leicht aus dem einen, wie aus dem andern, der epiſchen Verſuche Chiabrera's hervorheben: aber über den Geiſt der Nachahmung erheben ſich alle dieſe Verſuche nicht. Ein wenig mehr Neuheit haben einige ſeiner dramatiſchen Werke. Die beiden Schäferdramen, die Meganira und die Galopea, ſind Nachträge zu Taſſo's Amynt und Guarini's treuem Schäfer. Aber die Entführung des Cephalus (Rapimento di Cefalo), und noch ein kleines Gelegenheitsſtück, die Nachtwache der Grazien (Vegghia delle Grazie) [t]) gehören in die Claſſe der Opern, deren es damals noch ſehr wenige gab, um deren Ausbildung ſich alſo ein Dichter leichter ein Verdienſt von Bedeutung erwerben konnte, als um die ſchon bis in die Nähe der Vollkommenheit geſteigerten Epopöen. Der Entſtehung der Oper wird bald weiter gedacht werden müſſen. Chiabrera erfand dieſe Dichtungsart nicht; aber er ſchloß ſich an diejenigen, die ſie unvermerkt herbeiführten, ohne daß man einen von ihnen den Erfinder nennen dürfte. Was ſeinen muſicaliſchen Schauſpielen einen Werth gibt, iſt nicht die dramatiſche Kunſt; es iſt derſelbe Schwung der Gedanken und noch mehr der Sprache, der ſeine lyriſchen Gedichte auszeichnet.

Reformator der lyriſchen Poeſie der Italiener wurde Chiabrera in der That. Nach ſeinen Oden und Liedern muß man ſein Dichtertalent ſchätzen. Aber was die italieniſchen Litteratoren und Kritiker vom Feuer ſeiner Phantaſie, der Kühnheit ſeiner Gedanken, und der Lebhaftigkeit ſeiner Bilder erzählen, gibt

t) Opp. T. IV.

giebt über das Weſen ſeiner Poeſie nur wenig Aufſchluß. Chiabrera goß die lyriſche Poeſie der Italiener in Formen, die der Freiheit der lyriſchen Anſchauung angemeſſener ſind, als die bis dahin faſt allein üblichen Canzonen, Sonette und Madrigale. Durch dieſe Reform, die er mit Geſchmack und Verſtand durchſetzte, macht er in ſeiner Art Epoche. Was er aber hinzufügte, um den Geiſt der lyriſchen Poeſie umzubilden, war nichts mehr als Nachahmung der Alten, und nicht immer weder natürliche, noch weiſe Nachahmung. Chiabrera war zum Oden- und Liederdichter geboren. Daß er es war, bewies die Wirkung, die das Studium der griechiſchen und lateiniſchen Lyriker auf ihn that. Er fühlte, daß es in der neueren Litteratur ſeiner Nation wahre Oden noch gar nicht, und wahre Lieder nur unter dem Volke gab. Nur die Barzelletten u) und ähnliche Volkslieder hatten damals den Charakter des populären Geſangs; und kein Gelehrter achtete auf ſie. Jedes lyriſche Empfindungsgemählde wurde zum Sonett, oder zur Canzone geſtaltet. Canzonen allein vertraten auch die Stelle der Oden, einer Dichtungsart, die durch energiſche Erhabenheit über die Popularität des Liedes hinausſchweben ſoll. Wer vor Chiabrera verſucht hatte, die alten Lyriker nachzuahmen, war entweder, wie Tolommei und einige Andre, vor den antiken Sylbenmaßen ſtehen geblieben, um dieſe gegen den Geiſt ſeiner Mutterſprache nachzuſtümpern, oder er hatte, wie Bernardo Taſſo, deſſen Nachahmungen der antiken Oden in der Geſchichte der Poeſie kaum der Erwähnung werth ſind, zu wenig lyriſche Kraft gehabt, ſich mit den Alten zu meſſen. Chiabrera

u) Vergl. Erſter Band, S. 326, ꝛc.

brera hatte das Talent der freien Nachahmung. Er ſtudirte ſich in ſeinen Pindar hinein, fand aber den Rückweg zur Poeſie ſeines Zeitalters, und erfand die neuere Ode. Er verglich die Gedichte Anakreon's mit den Sonetten der Liebe im Styl des ſechzehnten Jahrhunderts. Was ſich von beiden Arten der lyriſch populären Darſtellung vereinigen ließ, faßte er in die bis dahin ganz verkannten Sylbenmaße der Barzelletten. So entſtand das italieniſche Lied in ſeiner veredelten Form.

Einige der Oden Chiabrera's entfernen ſich nur wenig von dem alten Gleiſe der Canzonen. Von dieſen entlehnte er dann auch die metriſche Form um ſo lieber, weil ſie wegen der vielen Zeilen, die zu einer Strophe gehörten, und der abwechſelnden Behandlung, die ſie zuließ, die pindariſchen Sylbenmaße in moderner Geſtalt zu repräſentiren ſchien. Aber der Geiſt dieſer Oden ſollte, nach Chiabrera's Ideen, ganz pindariſch ſeyn; und zu bewundern iſt immer, wie ein Italiener in jenen wortreichen Zeiten den energiſchen Styl Pindar's auch nur ſo gut nachahmen konnte, als es dem eifrigen Pindariſten Chiabrera gelang. Noch beſſer würde es ihm gelungen ſeyn, wenn er neben dem pindariſchen Odenſtyl den horaziſchen einſtudirt und dadurch gelernt hätte, die Poeſie ſeines Lieblingsmuſters auch in der Kunſt zu erkennen, viel Sinn in wenig Worte zu legen. Aber ihn reizten, wie es ſcheint, nur die lyriſchen Extaſen Pindars. Er ſuchte das Weſen der Ode nur in kühnen Schwüngen der Phantaſie, in mahleriſchen Phraſen, und in mythologiſchen Bildern. Deßwegen fiel ſein viel bewunderter Pindarismus ſehr einſeitig aus. Ohne es ſelbſt zu wiſſen, ſank er von der Höhe der wahren Ode alle

Augen-

Augenblick in die redſelige Canzonenpoeſie ſeiner Nation zurück, und bemerkte den Unterſchied zwiſchen ſeinen und Pindar's Oden nicht einmal an ſeinen gedehnten Phraſen x). Für die einzige Art von wahren

x) Z. B. in der Ode an den Großherzog von Toſcana, die ſich mit dem Mythus von Phaethon ſo anfängt:

Avea più volte udito
Di Climene la prole,
Che fu ſuo padre il Sole;
Onde tutto invaghito
Di vagheggiar il Genitor ſovrano,
Volſe le piante all' immortal ſua Reggia,
Ove ſplendor fiammeggia,
Che ſoſtener non può lo ſguardo umano:
Quindi, perchè Felonte
Renda cotento il ſuo deſire audace,
Senza che il troppo lume i dì gli oſcuri,
Tolſe dall' aurea fronte
Il diadema di rai Febo ſagace,
Quaſi per lui non più riſplender curi;
E ſicuro fiſsò l'avido figlio
Nel temprato ſplendor l'inferno ciglio.
Or Febo a me conſenti;
Ch'io prenda i lampi iſteſſi
Che hai depoſti, e con eſſi
Riſchiari altrui le menti;
E moſtri a' Grandi, che del faſto altero
Denno i lampi depor, che ogni occhio abborre,
E più benigni accorre
Chi ſervo nacque al lor ſovran Impero:
E'n tal giuſa temprata
Tener la maeſtà del regio aſpetto,
Che non offenda con ſovverchio lume;
Poichè ſtende e dilata
Sovra d'ogni ſoggetto
Il dominio che ha l'uom, ſì bel coſtume.
Mentre non pur ſulle corpore ſalme
Ma gli dà nuovo ſcetro anco ſull' alme.

ren Oden ſcheint er die Hymnen gehalten zu haben, wahrſcheinlich auch aus falſchem Pindarismus. Ohne ein hohes Haupt zu beſingen, ſtimmte er nie ein lyriſches Gedicht in höherem Ton an; aber faſt alle Großen ſeines Zeitalters, die er ſeiner Aufmerkſamkeit werth achtete, beehrte er mit Lobgedichten. Zuletzt glaubte er auch noch die dreifache Abtheilung der pindariſchen Ode in Strophe, Antiſtrophe und Epode nachahmen zu müſſen. Die Lobgedichte, denen er dieſe Form gab, haben dann weniger Canzonenartiges. In ihnen hat auch die Sprache einen rhythmiſchen Schwung, wie in keinem älteren italieniſchen Gedichte y). Die Freiheiten, die er ſich bei der lyriſchen Verarbeitung ſeiner Sprache nahm, zogen ihm manchen Widerſpruch zu. Aber er ließ ſich nicht irre machen; und man erlaubte ihm zuletzt, was man doch nachzuahmen Bedenken trug.

Noch

y) Z. B. in einem Lobgedicht auf den Pabſt Urban VIII. Es fängt an:

Strofe. Qual ſulla cetera,
Per cui trionfaſi
Del baſſo Tartaro,
Bello Calliope,
Oggi degli uomini
Haſſi a cantar?

Antiſtrofe. Fra ſcettri nobili,
A cui s'inchinano
Gentili ſpiriti,
L'almo, che adoraſi
In val di Tevere,
E' ſenza par.

Epodo. Quando del Mondo il Redentore eterno
Al Cielo aſceſe,
Allor corteſe
A Pietro ſuo fedel diello in governo,
Perchè ſul Vaticano
A' ſucceſſori indi veniſſe in mano.

Noch heller glänzt Chiabrera's Talent zur lyriſchen Verſification in ſeinen Liedern (canzonette). Durch dieſe Lieder hat er in der freieren Behandlung des italieniſchen, beſonders des daktyliſchen Rhythmus mit entſchiedenem Glücke den Ton angegeben [z]). Mehrere dieſer Lieder ſind unverbeſſerlich [a]); andre frei-

z) Z. B.

Già per l'Arcadia
La figlia d'Inaco
Alto ſuccingeſi,
E laſcio ſpargere
A freschi Zefiri
La chioma d'or.

a) Z. B. ein Liedchen, das ganz hier ſtehen mag:

Deh perchè a me non torna?
Chi il tiene? Ed ove ſtà?
Quel viſo, che s'adorna
Del fior d'ogni beltà?
Iti ſon forſe al vento
I pregi di ſua fe?
E l'altrui giuramento
Non ha fermezza in ſe?
Occhi miei dove omai,
Dove vi volgerò?
Lunge da quei bei rai,
Ah! che mirar ſi può?
Laſſa, che oltra il coſtume
Fammiſi notte il di,
Si ſpenſe ogni mio lume
Il Sol, che a me ſpari.
Unico mio conforto,
Ove ſoggiorni tu?
Scampo del mio cor morto
Non ti vedrò mai più?
Sì con note amoroſe
Ninfa gentil cantò;
Poi le guance di roſe
Di bel pianto rigò.

freilich trivial. Der Inhalt der meiſten iſt ungefähr derſelbe, den man ſonſt nur in die Sonetten- und Canzonenform faßte. Einige nähern ſich der Ode, zuweilen mit gleicher Schönheit der Sprache und Wahrheit des Gefühls [b]).

Andre Gedichte Chiabrera's — und er machte ihrer von aller Art — giebt es noch einen guten Vorrath unter ſeinen Werken. Das Platteſte, das er verſificirt hat, ſind ſeine Invectiven gegen Luther. Da verläugnet der zürnende Katholik zugleich den Menſchen und den Dichter [c]).

Taſſoni.

Den reinen Styl Arioſt's in einer durchaus komiſchen Erzählung nachzuahmen, fühlte ſich Aleſſandro Taſſoni berufen [d]). Er war geboren zu Mode-

b) Z. B. die Klagen des Orpheus (Pianto d'Orfeo), wo der Geſang des Orpheus ſelbſt ſo anfängt:

Cinta il crin d'oſcure bende
 Notte aſcende
 Per lo ciel ſu tacit' ali;
 E con aer tenebroſo
 Da riposo
 Alle ciglia de' mortali.
Non è riva erma, e ſelvaggia,
 Non è piaggia
 Di bei fior vaga, e dipinta,
 Nel cui ſeno alberghi fera
 Così fiera
 Che dal ſonno or non ſia vinta.

c) Opp. Vol. I. p. 269. &c.

d) Eine beſondre Vita di Taſſoni hat Muratori geſchrieben.

Modena, im Jahr 1565. Seine Familie war von Adel, aber nicht reich. Nachdem er in Bologna die Rechte ſtudirt hatte, trat er zuerſt bei dem Cardinal Colonna in Dienſte. Mit ihm ging er nach Spanien, brachte aber keine Affection für den ſpaniſchen Hof mit zurück. Bald nach ſeiner Zurückkunft gab er ſeine vermiſchten Gedanken (Penſieri diverſi) heraus, eine Sammlung von kritiſchen Bemerkungen, die Erſtaunen und Aergerniß erregten; denn Taſſoni wagte, dem Ariſtoteles zu widerſprechen. Mehr ergötzt, als erſchreckt, durch das Geſchrei, das ſich gegen ihn erhob, machte er nun auch ſeine Betrachtungen über den Petrarch (Conſiderazioni ſopra il Petrarca) bekannt. Kritiſcher Widerſpruchsgeiſt hatte ihn hingeriſſen, die Fehler der petrarchiſchen Poeſie zu analyſiren. Nun folgten Antwortſchriften, deren Anzeige nicht in dieſes Capitel gehört. Taſſoni blieb ſeinen Gegnern die Replik nicht ſchuldig. Dieſes kritiſche Gezänk beſchäftigte ihn, wie es ſcheint, ſehr ernſtlich. Nach dem Tode des Cardinals Colonna trat er in die Dienſte des Herzogs von Savoyen Carl Immanuel. Hier verwickelte ihn ſein Widerwille gegen den ſpaniſchen Hof in eine Verdrießlichkeit über die andre. Man erklärte ihn öffentlich für den Verfaſſer einiger philippiſchen Reden und einer Leichenrede auf die ſpaniſche Monarchie. Er wehrte, ſo gut er konnte, dieſe Autorſchaft von ſich ab, wahrſcheinlich aber nur aus politiſchen Gründen. In munteren Stunden ſchrieb er denn unter andern auch ſein komiſches Gedicht: Der Eimerraub (la ſecchia rapita), ſchwerlich ſo früh, als er ſelbſt, um ſeinen Uebermuth zu entſchuldigen, vorgab. Den letzten Theil ſeines Lebens brachte er Theils unter litterariſchen, auch theologi-

ſchen, Beſchäftigungen zu, Theils arbeitete er in Staatsgeſchäften für verſchiedene Cardinäle. Von dem Großherzog von Toſcana Franz I. wurde er kurz vor ſeinem Tode noch zum Hofcavalier ernannt. Er ſtarb zu Florenz im J. 1635.

Taſſoni's poetiſches Werk: Der Eimerraub [e]) beweiſet, wie ſein Leben, den hellen Blick und den freien und kecken Sinn, in dem er ſich ſelbſt gefiel. Auf arioſtiſche Phantaſie machte er wahrſcheinlich keinen Anſpruch; arioſtiſche Laune aber war ihm von der Natur unverkennbar zugetheilt. Die claſſiſche Politur ſeines komiſchen Gedichts bleibt immer eine Einwendung gegen die Notiz, daß dieſes Gedicht in einem Sommer der Jugendjahre ſeines Verfaſſers entſtanden ſei, ob gleich er ſelbſt dieſe Notiz durch eine Vorrede unter dem Namen Bisquadro in Umlauf zu bringen ſuchte. Wer irgend der Geheimniſſe des poetiſchen Ausdrucks kundig iſt, entdeckt bald in jeder Stanze des Eimerraubs die feſte Hand des Mannes, der ſchon manchen Vers verarbeitet und umgearbeitet hatte. Vielleicht, oder wahrſcheinlich, hatte auch Eitelkeit an der Verbreitung dieſer Notiz durch ihn ſelbſt nicht weniger Antheil, als männliche Gewiſſenhaftigkeit oder Politik. Denn vor dem Jahre 1622 wurde der Eimerraub nicht gedruckt. Damals war Taſſoni bald ſechzig Jahr alt. Läßt ſich nun gleich beweiſen, daß das Gedicht ſchon ſieben Jahr früher im Manuſcript vollendet war [f]), ſo iſt es damit immer

e) La ſecchia rapita, di Aleſſandro Taſſoni. Die älteſte Ausgabe: Parigi, 1629, in 12. Eine neuere und elegante: Parigi, 1768, in 12.

f) Vergl. *Tiraboſchi*, Tom. VIII. p. 326.

mer noch nicht als eine Jugendarbeit documentirt. Taſſoni ſelbſt aber war nicht wenig dabei intereſſirt, den Termin der Vollendung dieſes epiſchen Scherzes ſo weit, als möglich, zurück zu ſchieben, weil ſo gleich, nachdem das Werk gedruckt war, ein Nebenbuhler, Bracciolini, mit einer ähnlichen Arbeit hervortrat und in ſeiner Art der erſte zu ſeyn behauptete. Der Streit über den chronologiſchen Vorrang des einen oder andern dieſer beiden Gedichte wurde eine ernſthafte Angelegenheit der litterariſchen Factioniſten; denn nach dem Datum des Calenders wollte man entſcheiden, wer der Erfinder der komiſchen Epopöe in der neueren Litteratur ſei, ob Taſſoni, oder Bracciolini. Man ſchien ganz vergeſſen zu haben, daß die Hauptſache, der komiſch epiſche Styl, längſt erfunden war. Der Gedanke, die komiſche Manier, die in Berni's Umarbeitung des verliebten Roland mit einer ernſthafteren nur abwechſelt, durch eine ganze Erzählung durchzuführen, dem mäßigen Scherze ein wenig Satyre einzuſtreuen, und ſtatt der alten Ritter, die ſich von keiner neuen Seite mehr zeigen wollten, andre Perſonen auftreten zu laſſen, dieſer Gedanke lag ſo nahe, daß von der Erfindung der komiſchen Epopöe kaum Rede die ſeyn konnte. Daß Taſſoni ſein Gedicht nicht nach dem des Bracciolini gemodelt hat, iſt außer Streit. Die eitle Frage war nur, ob nicht Bracciolini, der von Taſſoni's Erfindung nicht eher gehört zu haben behauptete, als bis ſein eignes Gedicht ſchon fertig geweſen ſei, der Erfinder der komiſchen Epopöe heißen müſſe, wenn ſich beweiſen laſſen ſollte, daß Bracciolini die Idee eines ſolchen Gedichts eher, als Taſſoni, ausgeführt habe, wenn gleich Taſſoni's Gedicht früher durch den Druck bekannt geworden war; und dieſe Frage verdiente um ſo

weniger eine ernſthafte Antwort, da Taſſoni über ſeinem Nebenbuhler in jeder Hinſicht faſt ſo hoch ſteht, wie Arioſt über Bojardo.

Die Vorzüge, denen Taſſoni's Eimerraub eine claſſiſche Autorität in der italieniſchen Litteratur verdankt, ſind eine Klarheit der Gedanken und Bilder, eine Präciſion des Ausdrucks, und eine Leichtigkeit und Eleganz der Sprache, die den aufmerkſamen Leſer ſogleich an Arioſt erinnern [g]). Einen beſondern Nationalwerth für die Italiener hätte die Idee haben ſollen, die der ganzen Erfindung zum Grunde liegt. Nicht etwa, weil das Gedicht von einer wahren Geſchichte ausgeht, und der Eimer, den die Modeneſer im dreizehnten Jahrhunderte von den Bologneſern erbeuteten, noch jetzt an einer Kette zu Modena hängt, ſondern weil dieſer Krieg das Caricaturbild der meiſten Kriege iſt, die im Mittelalter Jahrhunderte hindurch von einer italieniſchen Stadt gegen die andre zum Verderben aller

g) Man leſe nur ein Paar Stanzen, wie folgende:

Del celeſte Monton già il Sol uſcito
Saettava co' rai le nubi algenti,
Parean ſtellati i campi, e 'l ciel fiorito,
E ſu 'l tranquillo mar dormieno i venti;
Sol Zefiro ondeggiar facea ſu 'l lito
L'erbetta molle, e i fior vaghi, e ridenti,
E s'udian gli uſignuoli al primo albore,
E gli aſini cantar verſi d'amore.
Quando il calor de la ſtagion novella,
Che moveá i grilli a ſaltellar ne' prati,
Moſſe improvviſanente una procella
Di Bologneſi a' loro inſulti uſati;
Sotto due capi a depredar la bella
Riviera del Panaro uſcito armati;
Paſſaro il fiume a guazzo; e la mattina
Giunſe a Modana il grido, e la ruina.

Canto I.

aller geführt wurden. Taſſoni ſpricht dieſe Idee ſo deutlich aus, als es ſich nur ziemte [h]); aber der italieniſche Nationalſtolz wollte ſie nicht verſtehen. Man bewunderte den Witz des Mannes lieber in kleinen Zügen und Nebenſachen. Auch da iſt er hier und da noch unſrer freieren Bewunderung werth. Aber ob es ſich überhaupt der Mühe lohnte, einen Scherz, dem wahre, nützliche und dauernde Satyre nur ſparſam zugemiſcht iſt, durch eine lange Gallerie von burlesken Situationen in zwölf epiſchen Büchern auszuſpinnen, iſt eine andere Frage. Vermuthlich war Taſſoni mit Local- und Perſonal-Satyre freigebiger geweſen; und durch die Feinheit, mit der er ſie zu verſtecken wußte, ſcheint er ſich vor den paſquilliniſchen Satyrikern ſeiner Nation beſonders haben auszeichnen zu wollen. Aber bei der Nachwelt, für welche dieſe Züge, deren Bedeutung wir nicht mehr verſtehen, zu kahlen Scherzen geworden ſind, hat Taſſoni durch ſeine Feinheit wenig gewonnen [i]). Die ganze Compoſition des Eimerraubs iſt, wenn ſie nicht beſſer gedeutet werden kann, als es ohne hiſtoriſchen Commen-

h) Schon zu Anfange, in der Stanze:
Già l' Aquila Romana avea perduto
L' antico nido, e rotto il fiero artiglio
Tant' anni formidabile, e temuto
Oltre i Britanni, ed oltre il mar vermiglio;
E liete, in cambio d' arrecarle ajuto,
L' Italiche Città, del ſuo periglio,
Ruzzavano tra lor, non altrimenti
Che diſciolte polledre, a calci, e denti.

i) Dahin gehören auch mehrere litterariſche Anſpielungen, die nur dem verſtändlich ſind, wer in den Werken der Zeitgenoſſen Taſſoni's beleſen iſt. Einige dieſer Anſpielungen, z. B. auf die arme *pietoſe* des Taſſo und das ſacro *legno* (heil. Kreuz) Bracciolini's ſind in den Anmerkungen ausgezeichnet, deren Verfaſſer vermuthlich Taſſoni ſelbſt iſt.

mentar möglich iſt, nicht viel mehr als poſſenhaft, ſo ernſtlich auch Taſſoni, nach ſeiner Erklärung in der Vorrede, bemüht geweſen war, der Poetik des Ariſtoteles Genüge zu thun. Die Erzählung fängt, in chronologiſcher Ordnung der Begebenheiten, von der Entführung des Eimers an, der zwiſchen den Bürgern von Modena und denen von Bologna, die vorher ſchon in Feindſchaft gegen einander ſtanden, einen neuen Ausbruch des Krieges veranlaßt. Die Bologneſer ſchicken eine Geſandtſchaft nach Modena, und verlangen die Zurückgabe des Eimers. Die modeneſiſche Rathsverſammlung bewilligt die Zurückgabe, aber unter der Bedingung, daß die Bologneſer ſelbſt den Eimer wieder hohlen ſollen. Die Modeneſer beſtehen darauf, daß der Eimer ihnen zurückgebracht werde. Dieß wird rund abgeſchlagen; und nun bricht der Krieg wieder aus. Die allgemeine Satyre in dieſem Zuge wird Jeder eben ſo fein, als einfach und treffend finden, wer ſich erinnert, wie oft ein unvernünftiger Streit, gerade dann, wenn er eben beigelegt werden ſollte, durch einen noch unvernünftigeren Starrſinn, den die eine Partei in der Behauptung einer Kleinigkeit beweiſet, erneuert und verlängert wird. Auch wird in Ehrenſachen, wie dieſe, das Große und Kleine mit einem andern Maaßſtabe gemeſſen, als ſonſt; und die Modeneſer konnten ſich eben ſo gut auf die alten Trojaner berufen, die die Auslieferung der entführten Helena verweigerten, als Taſſoni ſich auf den Homer bezieht, um die Helena, wie er ſagt, in einen Eimer zu verwandeln k). Aber von dieſem erſten Abſchnitte der Begebenheit an bis gegen die lez-

ten

k) Vedrai, ſe al canto mio porgi l'orecchia,
Elena trasformarſi in una ſecchia.
Cant. I.

ten Bücher verliert ſich dasjenige, was noch für allgemeine Satyre gelten kann, zwiſchen Gefechten auf Gefechte, deren eines leicht ſo komiſch wie das andre ſeyn mag, keines aber durch einen bedeutenderen Zug intereſſirt. Der griechiſche Olymp wird in's Spiel gezogen. Die Götter Homer's, die in Staatskutſchen vor Jupiter's Pallaſt angefahren kommen, nehmen ſich in ihrem Maſkeradencoſtum drollig genug aus. Aber wozu Späße, wie dieſe, wenn nicht noch etwas dahinter zu ſuchen iſt? Daß unter den Göttern, die zur Erde herabſteigen, um Hülfstruppen für die ſtreitenden Mächte zu werben, Bacchus die Recrutirung unter den Deutſchen beſorgt [1]), iſt ein Einfall, den jeder Italiener haben konnte, weil deutſche Liebe zum Wein in Italien ſeit Jahrhunderten ſprüchwörtlich iſt. Nach komiſchen und dabei allgemein verſtändlichen Charakteren ſehen wir uns bei Taſſoni faſt vergebens um, bis im letzten Theile des Gedichts ein Paar Hauptperſonen anfangen, die übrigen zu verdunkeln. Der eine dieſer Helden iſt der Graf von Culagna; der andre heißt Titta. Jener repräſentirt vortrefflich alle feigen Renommiſten, und dieſer alle ſüßen Herren. Die kräftigſte und ſchlaueſte Satyre möchte wohl in der Cataſtrophe verborgen ſeyn. Der Pabſt ſchickt ſeinen Legaten, um dem ärgerlichen Kriege ein Ende zu machen; und ein gewiſſer Jacopo Mirandola, der die Rede des Geſandten beantwortet, erlaubt ſich die anſtößigſten Aeußerungen über das Verhältniß des

1) Canto II. Und in der erläuternden Anmerkung heißt es noch dazu: Bacco non potè chiamar gente ſua più affezionata e più divota, ne inviarle in luogo, dove foſſe meglio trattata, perchè in Modena vi ſono buoniſſimi vini, etc.

des Pabſtes zu den kleineren italieniſchen Staaten [m]). Aber dieſer Jacopo wird auch ein wilder Menſch und ein offenbarer Feind des römiſchen Hofes genannt, und damit alles Aergerniß gehoben.

Um ſein Gedicht volksmäßiger zu machen, nahm es der feine Taſſoni auch mit platten Scherzen nicht zu genau. Zu den platteſten gehört wohl der Titel, den der Podeſtà oder Burgermeiſter von Modena das ganze Gedicht hindurch führt, und der doch nichts weiter ſagt, als daß die Modeneſer ein italieniſches Wort ungeziemend abkürzten [n]).

Die Erwähnung der poetiſchen Arbeiten des Franceſco Bracciolini, der mit Taſſoni um den Ruhm der Erfindung der komiſchen Epopöe wetteiferte, mag hier ihre Stelle finden.

Bracciolini war aus Piſtoja. Er ſchloß ſich, um befördert zu werden, beſonders an den Cardinal Barberini, der nachher unter dem Namen Urban VIII. Pabſt

m) Der gottloſe Mirandola ſagt:
Il Papa è Papa, e noi ſiam poveretti,
Nati, cred' io, per non aver che mali,
E però ſiam da lui così negletti,
E al popol Fariſeo tenuti eguali.
Se per tiepidità noi ſiam ſoſpetti,
Per diffidenza voi ci fate tali;
Ma ſe per troppo ardor, che poſſiam dire?
Se non che 'l voſtro gel nol può ſoffrire.
Canto XII.

n) Statt Podeſtà ſprachen die Modeneſer Pottà. Dafür nennt Taſſoni dieſen Pottà volksmäßig mit umgekehrter Accentuation durchgängig il Potta.

Pabſt wurde. Seine Verſe fanden Beifall genug. Er ſtarb, beinahe achtzig Jahr alt, in ſeiner Vaterſtadt im J. 1645. Ehe er eine komiſche Epopöe unternahm, verſuchte er es mit einer ernſthaften. Er wollte ein zweiter Taſſo werden. Das wiedereroberte Kreuz (La Croce racquiſtata) iſt der Titel ſeiner Nachahmung des befreiten Jeruſalem o). Seine Freunde und auch einige neuere Litteratoren haben dieſes Werk ſehr ernſtlich gerühmt. Der Inhalt iſt die Geſchichte eines Krieges, den der griechiſche Kaiſer Heraklius gegen die Perſer führte, um ihnen unter andern Reliquien, die ſie bei der Einnahme Jeruſalems erbeutet hatten, auch das heil. Kreuz wieder abzunehmen, das Bracciolini, ſeiner Meinung nach emphetiſch, das heil. Holz nennt p). Dieſe Geſchichte poetiſch auszuſchmücken, erfand er Abenteuer und Liebſchaften. Aber nur Leſer, die den Werth eines poetiſchen Werks nach der Correctheit der Diction ſchäzten, oder die ganz beſonders mit ihm ſympathiſirten, konnten auf den Einfall gerathen, Bracciolini's heil. Holz neben Taſſo's Jeruſalem zu ſtellen. Man darf nur den erſten Geſang durchleſen, um den unpoetiſchen Geiſt des Mannes hinlänglich kennen zu lernen q). So weit das Werk durch den Druck bekannt

o) Ich kenne nur die Ausgabe: Parigi, 1605, in 12. Es ſcheint nachher nicht wieder aufgelegt zu ſeyn.

p) Das Werk fängt an:
Sento trarmi a cantar dal *ſacro legno*,
Dove il figliuol di Dio morte ſofferſe.

q) In dieſem Geſange erſcheint dem Kaiſer im Traume die verewigte Kaiſerin in vollem Ornat.
Oh come bella, oh *di qual lume*, *e quanto*,
L'Imperatrice è, *folgorando*, *acceſa*,

D'oro

kannt geworden iſt, iſt es auch nur ein Fragment von funfzehn Büchern. Dem Publicum Beifall abzuzwingen, ging Bracciolini vom pathetiſchen Ernſte zum ſeltſamen Scherz über. Er glaubte als guter Chriſt, etwas Nützliches und Sinnreiches zugleich zu thun, wenn er die griechiſchen Götter lächerlich machte. Er erſann eine epiſche Verſpottung der Götter (Scherno degli Dei) [r]). Dieß iſt die Arbeit, durch die er ſeinem Mitbewerber Taſſoni den Preis des komiſchen Epos abzulaufen Willens war und, nach dem Bedünken ſeiner Freunde, wirklich ablief. Er ſagt ſelbſt, daß er ſeine Zeitgenoſſen mit Scherzen unterhalte, weil er ihnen keinen Sinn für wahren Ernſt noch zutraue [s]). Seine Erfindung wird von ſeinen Bewun-

D'oro ondeggia la chioma, ondeggia il manto
Ne'l far l'aure con lor dolce conteſa:
La ſua rara beltà, che piacque tanto
Mentre viſſe quaggiù, laſſuſo aſceſa,
Riman così da ſè medeſma hor vinta,
Qual da luce di Sol, luce depinta.

r) Fontanini führt eine Ausgabe von 1627 an. Die mir bekannte iſt zu Rom, 1628 in 12. gedruckt.

s) Un tempo fù che venerabil coſa
Era il Poeta, onde correa la gente,
Che parlar' non ſapea, ſe non in proſa
Umile, a ſacri carmi, e riverente:
Ma venuta oggidì proſontuoſa,
Ogni goffo, ogni bue, fa del ſaccente;
E ſi ſtima ciaſcun' nel ſuo penſiero,
Aſſai più di Virgilio, e più d'Omero.
Però chi vuole ſtar' sù l'intonato,
E di ſeverità ſparger' le carte,
Oggi ehe 'l ſecol' noſtro è variato,
E l'ignoranza non intende l'arte;
Ne fà la penitenza col peccato,
Che le genti lo laſciano in disparte;

E

Bewunderern für geiſtreich, witzig, voll Grazie, ja von einem t) ſogar für unübertrefflich erklärt. Aber die Stimme des Publicums entſchied für Taſſoni. Und wenn wir auch dem ſpaßenden Bracciolini die geiſtloſe Idee verzeihen wollen, die dem Ganzen zum Grunde liegt, wird doch dadurch die platte Compoſition und Ausführung nicht gerettet. Mars und Venus wollen ſich, nach Bracciolini's Erfindung, dafür rächen, daß Vulcan ſie in dem künſtlichen Bette gefangen und dem Gelächter aller olympiſchen Götter Preis gegeben hat. Deßhalb erfindet Bracciolini einen allegoriſchen Gott, den Zorn (lo Sdegno), der zuerſt den Mars in den Harniſch jagen muß. Venus verlangt vom Amor, daß er ſie räche. Amor hat keine Luſt. Er bekommt dafür die Ruthe. Schreiend läuft er fort nach dem appenniniſchen Gebirge; und Venus läuft hinter ihm her. Mars rückt zu dem Vulcan in die Schmiede. Vulcan wehrt ſich, ſo gut es gehen will, mit der Feuerſchaufel. Aber Bellona nimmt ſich ſeiner an. Venus, die den entlaufenen Amor ſucht, findet indeſſen in einer Höhle der Appenninen einen betrunkenen Taccone oder Schuhflicker, der den Bacchus vorſtellen ſoll u). So läuft der Faden der Poſſen fort. Teufel und Hexenmeiſter werden in's Spiel gezogen. Die Ausführung iſt durchgängig

E marciſcono i verſi, e le parole,
Tra le polveri, i tarli, e le tignuole.
Canto III.

t) Dieſer gewaltige Lobredner Bracciolini's iſt Creſcimbeni, Vol. II. p. 494. Aber was lobt der nicht!

u) Damit der Witz recht grobkörnig werde, wird der Name Taccone, den Bacchus hier erhält und der im Italieniſchen einen Schuhfleck bedeutet, von Tacco, und dieſes von Bacco hergeleitet.

gig burlesk [x]). Von wahrer Satyre, außer einigen glücklichen Ausfällen gegen die Dichter und Verſificatoren aus der Schule Marino's, wußte Bracciolini wenig.

Noch andre Gedichte, auch ein Schäferſpiel und ein Trauerſpiel, hat Bracciolini hinterlaſſen. Lehrreicher, als die Erneuerung ihres Andenkens, wird eine Charakteriſtik der Poeſie des Dichters ſeyn, der durch ſeine Talente den Untergang des guten Geſchmacks in Italien beſchleunigte, indem er alle ſeine Vorgänger genialiſch überfliegen wollte.

Marino.

Giambattiſta Marino oder Marini, geboren zu Neapel im J. 1569, ſollte nach dem Willen

x) Anmuthig fanden die Bewunderer Bracciolini's vermuthlich witzige Beſchreibungen wie die folgende, wo die Teufel um den Taccone citirt werden:

Taccone, o buon per te, dice, maeſtro,
Se i Diavoli orinaſſero acqua roſa:
Ben ti conſiglieri di far un deſtro
Da lato a queſta tua magion cannoſa.
Ma Venere, ch' avea teſo il baleſtro
Dell' intenta ſua voglia, e curioſa,
Fa che taccia il Paſtore, e 'l Negromante,
Che non badi alle burle, e tiri innante.
Ond' ei ſi volge obediente allotta
Verſo lo ſtaccio da trovar le coſe,
E rigrida, e rimormora, e borbotta
Con parole poſſenti, e imperioſe,
Ma pur neſſun della tartarea frotta,
A i feroci ſcongiuri anco riſpoſe.
Venite Irchi, dic' egli, *irchi con l'eſſe!*
Ridon li ſpiriti, e ſe ne fanno beffe.

Canto V.

len ſeines Vaters, der ein Juriſt war, auch ein Juriſt werden. Als er ſich dazu nicht bequemen wollte, wurde er aus dem våterlichen Hauſe verſtoßen. Indeſſen war ſeine ſeltene Anlage zur Poeſie bekannt geworden. Er fand Unterſtützung durch die Gunſt einiger neapolitaniſchen Großen. Bald darauf beging er eine jugendliche Ausſchweifung, für die er auf kurze Zeit in's Gefångniß geſteckt wurde. Sobald er ſeine Freiheit wieder erhalten hatte, floh er den Grund und Boden ſeines Vaterlandes. Er eilte nach Rom; und auch da glückte es ihm ſogleich, Måcenaten zu finden. Der Cardinal Aldobrandini, bei dem er einige Jahre lebte, nahm ihn mit ſich nach Turin an den Hof. Immer allgemeiner war die Rede von der Originalitåt der Poeſie des Neapolitaners Marino. Schon ſtand er an der Spitze einer Partei, die bereit war, ſeinen Ruhm gegen alle kritiſchen Angriffe zu verfechten. Die Gelegenheit zum erſten Federkriege für und gegen das bewunderte Oberhaupt der neuen Schule blieb nicht lange aus. Ein unbedeutender Verſtoß gegen die Mythologie, den Marino in einem Sonette begangen hatte, ſchien einem Pedanten unter ſeinen Gegnern ein hinreichender Stoff zu einer ſtrengen Kritik. Aber Schriften auf Schriften, die niemand mehr lieſt, folgten zur Vertheidigung Marino's. Dieſe kritiſchen Håndel waren nur das Vorſpiel zu ernſthafteren, in denen Marino als der Held des Tages erſchien. Seine Gegner mißgönnten ihm nicht weniger, als ſeinen Autorruhm, die Ehre, die ihm am Hofe zu Turin widerfuhr. Der Herzog Carl Immanuel ertheilte ihm einen Orden und ernannte ihn zu ſeinem Secretår, was damals mehr, als jetzt, bedeutete. Niemand fühlte ſich durch dieſes Glück Marino's ſchmerzlicher gekrånkt, als ein gewiſſer Murtola,

der älterer Secretär des Herzogs war und auch Verſe, aber in der alten Manier, machte. Die Neckereien zwiſchen ihm und Marino wurden immer lauter. Auf eine Reihe von Sonetten, die ſie gegen einander ſchleuderten, folgte ein Murtoleide von Marino, und eine Marineide von Murtola. Beide ſchmähten einander in die Wette, bis der ergrimmte Murtola, der ſeiner Feder nicht mehr trauete, ſtatt ihrer eine Flinte ergriff und ſie aus einem Hinterhalt auf ſeinen Nebenbuhler abfeuerte. Der Schuß traf, aber nicht den beneideten Dichter, dem er zugedacht war. Ein Günſtling des Herzogs, der neben Marino ſtand, wurde ſtatt ſeiner zu Boden geſtreckt. Man ergriff den Meuchelmörder auf der That. Das Todesurtheil über ihn war ſchon geſprochen, als Marino ſelbſt ſich großmüthig für ihn verwenden zu müſſen glaubte. Auf ſeine Vorbitte wurde Murtola begnadigt. Weder gerührt, noch gebeſſert, nahm nun dieſer Elende ſeine Zuflucht zur niedrigſten Intrigue. Wenigſtens wurde er beſchuldigt, daß er es geweſen ſei, der den Herzog überredet habe, einige zweideutige Stellen in einem Gedichte Marino's für eine Satyre auf den Herzog ſelbſt zu halten. Der ſonſt verſtändige Fürſt hatte die Schwachheit, nicht nur die Beſchuldigung ſogleich zu glauben; er ließ den verläumdeten Dichter gefänglich verwahren, während die Sache genauer unterſucht wurde. Aus der Unterſuchung ergab ſich, daß Marino damals, als das Gedicht, das gegen den Herzog gerichtet zu ſeyn ſchien, bekannt wurde, noch in Neapel lebte und den Herzog gar nicht kannte. Er erhielt ſeine Freiheit wieder; aber er verließ auch Turin. Die Königin Margaretha von Frankreich hatte ihn längſt zu ſich nach Paris eingeladen. Dorthin wandte er ſich nun. Seine Gönnerin war, als er

er in Paris ankam, nicht mehr am Leben. Aber die Königin Maria intereſſirte ſich nicht weniger, als jene, für ihn. Er erhielt eine anſehnliche Penſion. In Frankreich brachte er ſeit dieſer Zeit den größten Theil der letzten zehn Jahre ſeines Lebens zu. Dort ſchrieb er ſeinen berühmten Adonis. Aber kaum war dieſes Gedicht gedruckt, als um den Ritter Marino wieder ein kritiſcher Lärm entſtand, in welchem noch mehrere Federn für ihn in Bewegung geſetzt wurden, als vorher. Ein gewiſſer Stigliani, der auch ein Dichter, und kein gemeiner, ſeyn wollte, war von der älteren Art von Poeſie unvermerkt zur Schule des Marino übergegangen, hatte aber ihn ſelbſt durch platte Anſpielungen in eben den Verſen zu verſpotten geſucht, in denen er ihn nachahmte. Marino antwortete ihm in einigen Sonetten, die er die Grimaſſen (le Smorfie) nannte. Jetzt ſchrieb Stigliani eine ausführliche Kritik des Adonis unter dem Titel: Die Brille (l'Occhiale). Aber ein ganzes Heer von Bewunderern Marino's ſtürmte gegen den Kritiker ein. Marino ſelbſt reiſete indeſſen, während ſeine Partei tapfer für ihn ſtritt, nach Italien zurück, und erndtete Lorbern, wo er ſich zeigte. In Rom, wo einer ſeiner Gönner, der Cardinal Lodoviſio, unter dem Namen Urban VIII. Pabſt geworden war, wurde er faſt vergöttert. Auch ſeine Vaterſtadt Neapel beſuchte er wieder. Dort überraſchte ihn der Tod im Jahr 1625.

Wenn das faſt entadelte Wort Genie nichts Geringeres, als die reinſte und höchſte Energie eines ſelbſtſtändigen Geiſtes, bedeuten ſoll, dann wird es auf einen Marino übel angewandt. Denn wo jenes Genie iſt, da ſpricht auch aus den kühnſten Spielen

der Phantaſie und ſelbſt aus ihren Verirrungen eine herrſchende Vernunft, und Unſinn wird faſt undenkbar. Soll aber derſelbe Name, wenn gleich nicht derſelbe Rang in der Geiſterwelt, dem übermüthigen Geiſte zuerkannt werden, der, voll Vertrauen auf ſeine Kraft, der Vernunft zu gehorchen unter ſeiner Würde findet, im Gefühl dieſer Kraft ſich nicht täuſcht, aber nur, wo ſie ihn blindlings zum Ziele führt, etwas Vortreffliches und Außerordentliches hervorbringt, ſo hat Marino's Dichtergenie wenig ſeines gleichen. Es verdiente weder die Vergötterung, die ihm zuerſt zu Theil wurde, noch die Herabwürdigung, mit welcher nachher geiſtloſe Phraſenmäkler davon ſprechen zu müſſen glaubten, wenn ſie ſich als Wiederherſteller des guten Geſchmacks geltend machen wollten [y]). Fehler über Fehler in Marino's Gedichten auffinden, iſt ein Leichtes; denn es giebt faſt kein Geſetz des guten Geſchmacks, das Marino nicht übertreten hätte. Aber ſelbſt in den zahlloſen Fehlern ſeiner Werke herrſcht ein dichteriſcher Sinn; und wo ihn ſein beſſerer Geiſt nicht verließ, traf er, wie im Fluge, die wahrhaftige Schönheit; und die bezaubernde Fülle der üppigen Natur ſeines Vaterlandes ging über in ſeine Gedanken und Bilder.

Die neue Dichterſchule, die Marino ſtiftete, war im Grunde nur ſeinem Zeitalter neu. Sein Geiſt nahm unaufhaltbar dieſelbe Richtung, in der ſich ſchon im funfzehnten Jahrhundert Serafin, Accolti und

y) Unter andern thut Creſcimbeni, der ſo manchen der unbedeutendſten Reimer durch un ſonetto und langweilige Notizen aus dem Staube der Vergeſſenheit hervorzuziehen bemüht iſt, gegen Marino's Poeſie ſo ſpröde, als ob er ihrer nur zur Warnung gedenken dürfte.

und andre Sonettenſänger über Petrarch erheben wollten. Natürliche Gedanken, die ſich nicht wenigſtens zur Abwechſelung mit excentriſchen Einfällen durchkreuzten, waren ihnen zu gemein. Ein prunkloſer Ausdruck des Gefühls war ihnen zu kalt. Außerordentlich ſollte Alles ſeyn, was ſie erſannen und ſprachen. In der Außerordentlichkeit lag auch nach Marino's Vorſtellung das Weſen der wahren Begeiſterung. Aber ſeine Talente entwickelten ſich in einem verfeinerten Zeitalter. Excentriſche Einfälle, die damals Glück machen ſollten, mußten pikanter ſeyn. So entſtand in Marino's Manier das Jagen nach ſolchen Einfällen, die nun vorzugsweiſe Gedanken (concetti) hießen. Wer dergleichen nicht hatte, wurde von dem kecken Anführer der neuen Secte der Gedankenjäger ohne Gnade ein Mann ohne Genie geſcholten; und wer ſich kritiſch dagegen auflehnte, als ein Pedant verachtet.

Marino war ein allzeitfertiger Dichter. Ohne über die Wahl eines Stoffs oder einer Form verlegen zu ſeyn, ergriff er bald mit natürlichem, bald mit erkünſteltem Enthuſiasmus, jetzt ſcherzend, jetzt ernſtlich, den Gegenſtand, den ihm bald ſeine Laune, bald die Gelegenheit darbot. Dann ließ er wie ein Improviſator ſeine Phantaſie und ſeinen Witz walten. So lange der Gegenſtand noch eine poetiſche Seite zeigen wollte, ließ er ihn nicht los. An energiſcher Darſtellung lag ihm wenig; aber an Wendungen und Bildern war er, wie an melodiſchen Reimen, unerſchöpflich, beſonders wenn er ein wollüſtiges Gemählde ſchwärmeriſch ausmahlen konnte. Daß er ſich, ſobald es ſein ernſtlicher Wille war, ſehr wohl in geſetzmäßigen Schranken zu halten wußte, bewei-

ſen mehrere ſeiner Sonette, von denen ſich nicht genau angeben läßt, in welche Periode ſeines Lebens ſie gehören, beſonders die Hirten- und Schifferſonette (Sonetti boschereci e maritimi), die man auch in methodiſch geordneten Sammlungen aufgenommen findet [z]). Aber aus allen andern Dichtungsarten, in denen er ſich verſuchte, wollte er durch Exaltation der Gedanken und Empfindungen etwas ganz Neues machen. So exaltirte er, vermuthlich noch ehe er ſich an epiſche Dichtungen wagte, die Schäferpoeſie. Solche Idyllen, wie diejenigen, denen er den Titel: Die Hirtenflöte (La Sampogna), gab [a]), waren etwas Unerhörtes. Er theilte ſie in zwei Claſſen. Die mythologiſchen (Idillj favoloſi) ſind erzählend, die übrigen dialogiſch. In jenen ging er, ſo wie das Thema ſich änderte, von einem Sylbenmaße zum andern über, und miſchte Lieder ein, die durch ihren lyriſchen Schwung auch die eigenſinnigſte Kritik beſtechen können [b]). Aber in eben die-

z) Z. B. dieſes:

Ecco il monte, ecco il ſaſſo, ecco lo ſpeco,
  Che 'l peſcator, che già ſolea nel canto
  Girſen sì preſſo al gran paſtor di Manto,
  Preſſo ancor nella tomba accoglie ſeco.
Or l'urna ſacra adorna, e ſpargi meco,
  Craton, fior dalla man, dagli occhi pianto;
  Che del Tebro e dell' Arno il pregio e 'l vanto
  In queſt' antro riſplende oſcuro e cieco.
Pon mente, come (ahi ſtelle avare e crude!)
  Piange pietoſo il mar, l'aura ſoſpira,
  Là dove il marmo avventuroſo il chiude;
Fan nido i cigni entro la dolce lira,
  E intorno al cener muto, all' oſſa ignude
  Stuol di meſte ſirene ancor s'aggira.

a) La Sampogna del Cavalier Marino, Parigi, 1620. in 12.

b) Z. B. dieſe Strophen aus einem Liede des Orpheus, den

dieſen Idyllen ſind excentriſche Metaphern und Phraſen bis zum ſchreienden Widerſinn gehäuft. Da läßt er z. B. um den Anfang des Frühlings zu beſchreiben, "die Sonne mit ihrem ſanften Strahl den trägen Strömen in flüſſiger Flucht den Silberfuß von den kryſtallenen Banden entfeſſeln, und die lauen Lüftchen, die Erzeugerinnen der Blümchen, ſchwanger von männlicher Befruchtungskraft, die duftenden Empfängniſſe mit bunten Geburten beſaamen, und die Mahlerin der Welt, die Natur, in die Blumen die Sterne und

den mehrere italieniſchen Dichter nun ſchon ſeit länger als hundert Jahren oft genug ſingen ließen:

Più non m' udranno i boschi
  Parlar d' Amor, nè vò che più rimbombe
  L'amico orror di queſt' ombroſe tombe,
  Che di funeſta muſica.
Orba omai di duo pregi,
  Spento il ſuo Sole, e muto il ſuo Poeta,
  Non ſperi più di ritornar mai lieta
  La ſconſolata Tracia.
Spoglia negra o lugubre
  Vò che da oggi in poi ſempre mi veſta,
  Sicome l'alma è tenebroſa e meſta,
  Tenebroſo ſia l'abito.
Starommene ſolingo
  Tragico eſſempio a i più meschini amanti,
  Le lunghe notti di doglioſi pianti
  Bagnando il freddo talamo.
Andrommene ramingo
  Per le foreſte più deſerte e nere
  Importunando le ſelvagge fere
  Con le mie note querule.
O ſaſſi alpini, o ſaſſi,
  Ch' al mio cantar correſte, or qua correte,
  Con ruina mortal, prego, cadete
  Sovra il mio capo miſero!

und auf die Erde den Himmel in Miniatur mahlen" c). Dieſelbe Raſerei entſtellt ſeine Canzonen d), in denen er mit Chiabrera wetteiferte, lyriſches Pathos mit kurzen Sylbenmaßen zu vereinigen; und doch ſchimmert auch hier faſt überall durch den Bilderpomp wahre Poeſie, z. B. in dem Geſang an die Sterne, die er "Fackeln zum Leichenbegängniß des Tages nennt, Funken der ewigen Liebe, Strahlen des unerſchaffenen Geiſtes und leuchtende Spuren der unſichtbaren Wahrheit, die auf geradem Wege den menſchlichen Geiſt zum großen Urgeiſte begleiten" e). Auch Epitha-

c) Im Original klingt dieſer gereimte Widerſinn pathetiſcher:

In quella parte apunto
Del' anno giovinetto,
Che 'l Sol con dolce e temperato raggio
Scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi
Dai ceppi di criſtallo il piè d'argento;
E l' aure tepidette,
Genitrici di fiori,
Gravide di virtù maſchia e feconda
Figliando van de' coloriti parti
Gli odorati concetti;
La Pittrice del mondo,
Dico l'alma Natura,
Miniando le piagge
Di verde, e perſo, e di vermiglio, e rancio,
Parea ritrar voleſſe
Nè ſior le ſtelle, e nella terra il Cielo.

d) Vier dieſer Canzonen, unter andern die an die Sterne, ſind der kleinen Ausgabe der *Strage degli Innocenti*, Bologna, 1664 in 12. angehängt.

e) Freilich ſind nicht alle folgenden Strophen ſo vernünftig als dieſe:

Or l'ingegno, e le rime
A voi rivolgo, ò Stelle,
Luci del Ciel ſublime,

Tre-

thalamien oder Hochzeitsgeſänge (Epitalamj) und Lobgedichte (Panegirici), wie die von Marino [f]), hatte man vorher nicht gekannt. In dieſen Gedichten zeigt er vorzüglich ſein Talent, durch kühne Behandlung die Natur jedes Stoffs poetiſch umzuarbeiten. Seine Hochzeitsgeſänge ſind zugleich Documente der ſchrankenloſen Frivolität der Italiener dieſer Zeit. Denn in keinem andern Lande würde ein Dichter haben wagen dürfen, was ſich Marino ohne Bedenken erlaubte, die Vermählungsfeſte der Herren und Damen aus den erſten Familien, z. B. eines Carlo Doria und einer Veronica Spinola, durch Gedichte zu verherrlichen, die ſo voll fauniſchen Uebermuths ſind, daß man ſie beinahe unter die *Priapeja* ſtellen darf. Noch eine Erfindung dieſes Tauſendkünſtlers war ſeine *Galerie* (la Galeria) [g]), eine Sammlung kleiner Gedichte, deren jedes eine poetiſche Bemerkung über ein Stück aus einem anſehnlichen Gemählde- und Sta-

tuen-

Tremole fiamme, e belle,
De l'eſequie del di chiare facelle.
Amoroſe faville
Del primo foco ardente;
Luminoſe ſcintille
Del ſommo Sol lucente;
Raggi del bel del' increata mente.
Eſpreſſe, e lucid'orme
Del' inviſibil vero;
Illuſtri, e pure forme,
Che per dritto ſentiero
Scorgete al gran principio uman penſiero.

f) *Epitalamj* del Cavalier Marino. Venez. 1646. in 12. In dieſer Sammlung ſtehen auch die Panegirici, deren auf dem Titel nicht gedacht wird.

g) *La Galeria* del Cavalier Marino, Venez. 1667, in 8. Die Gemälde und Statuen ſind ordentlich in Claſſen abgetheilt.

tuen-Cabinett enthält; und auch hier iſt Gold unter den Schlacken [h]).

Aber der Triumph der Phantaſie und der Geſchmackloſigkeit, des Witzes und des Aberwitzes unter den Werken Marino's iſt ſein Adonis [i]), ein romantiſch-mythologiſches Gedicht in zwanzig Geſängen. Von Plan und Anordnung kann bei der Kritik dieſes Gedichts kaum die Rede ſeyn. Der Zuſammenhang des Ganzen iſt nur eine unbedeutende Einfaſſung einer großen Gallerie von Bildern, die außer dieſer Verbindung weder mehr, noch weniger Werth haben würden. Aus der alten Dichtung von der Liebe der Venus und des Adonis ließ ſich nicht wohl ein Gedicht von größerem Umfange machen. Aber nach Marino's Art, zu dichten, war es genug, nur ein Paar beſtimmte Ideen zu haben, mit denen die Phantaſie ſo lange ein üppiges Spiel treiben konnte, bis ſie ermüdete. Gleichgültig gegen die Verletzung alles poetiſchen Coſtums und ſelbſt gegen die unnatürlichſte Entſtellung eines alten

h) Man leſe z. B. dieſes: Ueber eine Statüe des Amphion.

Quel Muſico Tebano,
Lo cui ſoave canto
A le pietre diè vita,
Or ſon di pietra imagine ſcolpita.
Ma benche pietra, io vivo, io ſpiro, e 'ntanto
Così tacendo io canto,
Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano
Fabro illuſtre, e ſovrano,
Poich' animar la pietra
Sa meglio il tuo ſcarpel, che la mia cetra.

i) *L'Adone* del Cavalier Marino, zum erſten Male gedruckt zu Paris, 1623. Eine neue, nicht unelegante Ausgabe in 4 Bändchen in 8. kam 1784 unter dem angeblichen Druckort *Londra* heraus.

alten Mythus durch Fictionen aus der romantiſchen Ritterzeit, miſchte Marino durch einander, was ihm einfiel, wenn nur ein Bild mehr dadurch gewonnen wurde. Nach der Hauptidee, die in jedem Geſange herrſchte, gab er jedem noch einen beſonderen Titel. Der erſte heißt das Glück, der zweite der Pallaſt der Liebe; der dritte der Liebeszauber (innamoramento); der vierte, der die Geſchichte des Amor und der Pſyche als eine Art von Epiſode enthält, das Novellchen (la novelletta); der fünfte die Tragödie; der sechste der Garten, u. ſ. w. Amor geräth, nach Marino's Dichtung, in einen kleinen Zwiſt mit ſeiner Mutter. Sich an ihr zu rächen, trifft er die Veranſtaltung, ſie ſelbſt mit ſeinem Pfeile zu verwunden. Zum Gegenſtande ihrer Liebe erſieht er ſich den ſchönen Adonis. Aus Arabien muß Adonis nach der Inſel Cypern ſchiffen und bei einem Hirten einkehren. Dieſer führt ihn in Amor's Pallaſt und erzählt ihm die Fabel vom Urtheil des Paris. Nun erſt, im dritten Geſange, verwundet Amor ſeine Mutter, indem ſie den ſchlafenden Adonis erblickt; und nun folgt eine ſolche Reihe von Scenen der Liebe und der wollüſtigſten Freuden aller Art, daß noch nie ein Dichter, außer Marino, in dieſem Tone ſo lange ausgehalten hat. Nach dieſen Vorbereitungen erfreut ſich denn Adonis endlich im achten Geſange der letzten Gunſt ſeiner Göttin. Von dieſer Epoche bis zum Tode des ſchönen Jünglings, der doch noch lange ausgeſetzt ſeyn ſollte, den Faden dichteriſch fortzuſpinnen, möchte wohl jedem andern Dichter unmöglich geweſen ſeyn. Aber Aufgaben dieſer Art waren es, die Marino's kecken Sinn vorzüglich reizten. Nach der glücklichen Nacht müſſen die Liebenden einen Spaziergang zu einer Quelle Apollo's machen; und bei dieſer Gelegen-

gen-

genheit muß das Lob der berühmteſten alten und neueren Dichter verkündigt werden. Auf dieſen Spaziergang folgt eine der excentriſchſten Luſtreiſen. Venus führt ihren Geliebten himmelan durch alle Sphären, und Merkur macht den überirdiſchen Cicerone. Dieſer Geſang heißt dann auch die Wunder (le maraviglie). Er iſt beinahe dreihundert Stanzen lang. Der folgende liefert eine Art von Nachtrag zu dieſer himmliſchen Excurſion. Bis dahin iſt auch die Mythologie noch mit einiger Schonung behandelt. Aber vom zwölften Geſange an wird die Dichtung ganz zum gemeinen Roman. Mars, voll Eiferſucht, ſinnt auf das Verderben des ſchönen Adonis. Eine Fee entführt der Venus ihren Geliebten. Die unglückliche Leidenſchaft dieſer Fee und die Künſte, durch die ſie vergebens den Adonis zur Gegenliebe zu reizen ſucht, füllen die folgenden Geſänge, bis Venus ihren Geliebten wieder erhält, um mit ihm von neuem in den höchſten Entzückungen der Wolluſt und Zärtlichkeit zu ſchwelgen. Dieß dauert bis zum Tode des Adonis. Da giebt es wieder Stoff zu romantiſchen Gemälden und Klagen. Am Ende muß ſich denn doch die Göttin zufrieden geben. Eine Beſchreibung der adoniſchen Spiele, die zur Leichenfeier des Adonis geſtiftet wurden, nimmt das letzte Buch ein.

So widerſinnig und trivial die Erfindung in dieſem Gedicht iſt, ſo verzerrt und überſchwemmt von excentriſchen und ſpielenden Zügen iſt die Ausführung der meiſten Gemälde, die es umfaßt, im Ganzen [k]). Aber

k) Faſt noch unleidlicher, als die phantaſtiſchen Metaphern, ſind die ſpielenden Wiederhohlungen, die ſich Marino alle Augenblick erlaubt, z. B.

Eſca

Aber einzelne Beſchreibungen, Bilder und Empfindungsſcenen ſind ſo voll Wahrheit, Kraft, und Wärme, daß man bei keinem der correcteren und verſtändigeren unter den italieniſchen Dichtern des ſiebzehnten Jahrhunderts etwas Aehnliches findet [l]). Eine wolluſtigere Schwärmerei iſt kaum denkbar [m]). Der Stellen, wo die Ueppigkeit die Grenzen des Anſtandes überſchreitet, ſind im Verhältniſſe zu der Länge des Gedichts nicht viele; und der Reichthum an Variationen, in denen Marino daſſelbe Thema der Liebe und des Genuſſes vom Anfange bis zu Ende des langen Ge-

Eſca *dolce* dell' occhio, e *dolce* rete
Del cor, che *dolcemente* il fà languire;
oder: Con tal *luſinghe* il *luſinghiere* amante
La *luſinghiera* Dea *luſinga* e prega.

l) Wer Rouſſeau's Heloiſe geleſen hat, wird ſich erinnern, wie ſehr auch da dem incorrecten Marino das Wort geredet wird.

m) Man leſe nur folgende beiden Stanzen, in denen von einem traulichen Beiſammenſeyn der Venus und des Adonis die Rede iſt.

Così dicendo, col bel vel pian piano
Gli terge i molli e fervidi ſudori,
Vive rugiade, onde il bel viſo umano
Riga i ſuoi freſchi e mattutini fiori.
Poi degli aurei capei di propria mano
Coglie le fila, e ricompon gli errori;
E di lagrime il bagna, e meſce in tanto
Tra perle di ſudor perle di pianto.

Ed egli a lei: Deh queſti pianti aſciuga,
Deh ceſſa omai queſte doglioſe note.
Pria ſeminar di neve, arar di ruga
Tu vedrai queſte chiome, e queſte gote,
Che mai per altro amor ſia poſto in fuga
L'amor, che dal mio cor fuggir non pote.
Se tu, fiamma mia cara, immortal ſei,
Immortali ſaran gl' incendj miei.

Canto VIII.

Gedichts immer anders modulirt, hat in der alten und neueren Litteratur nicht ſeines gleichen. Wenn ihm einmal ein Gleichniß glückt, iſt jeder Zug voll Leben [n]). Selbſt ſeine excentriſchen Bilder haben zuweilen eine ſolche Zartheit, daß man ſie kaum kritiſch zu berühren wagt [o]); und auch da, wo er poetiſch räſonniren will und in ſchönen Worten wenig Neues ſagt, z. B. in der Hymne auf die Liebe, die er die Muſe

n) Z. B.

Qual roſa oppreſſa da notturno gelo,
O di pioggia brumale il crin diffuſa,
Sovra le ſpine del materno ſtelo
Impallidiſce languida e ſocchiuſa;
Ma ſe Zeffiro torna, o l'Alba in Cielo,
Fuor del verde cappel ſue gemme accuſa,
E con bocca odorata e purpurina
Sorride al Sole, all' aura, ed alla brina.
Tal parve appunto Adone, e men crucciofo
Il ciglio ſerenò torbido e triſto,
Onde folgoreggiar lampo amoroſo
Tra i nembi delle lagrime fu viſto.
Nel volto ancor tra chiaro, e nubiloſo
Fe di riſo, e di pianto un dolce miſto,
E di duol vi dipinſe, e di diletto
Confuſo il core un indiſtinto affetto.

Canto XVII.

o) Z. B. der Geſang eines Zaubervogels in den Gärten der Liebe, von dem es denn weiter heißt:

Chi crederà, che forze accoglier poſſa
Animetta sì picciola cotante?
E celar tra le vene, e dentro l'oſſa
Tanta dolcezza un atomo ſonante?
O che altro ſia, che la lieve aura moſſa
Una voce pennuta, un ſuon volante?
E veſtito di penne un vivo fiato,
Una piuma canora, un canto alato?

Canto VII.

Muſe Calliope ſingen läßt, wird man fortgeriſſen vom melodiſchen Strome der Worte [p]).

In einer Laune von anderer Art kam Marino auf den Einfall, aus dem bethlehemitiſchen Kindermorde, und dann gar aus der Zerſtörung Jeruſalem's eine Epopöe zu machen. Mit ſeiner Zerſtörung Jeruſalem's (Gieruſalemme diſtrutta) kam er aber nicht ganz zu Stande. Die Erzählung des bethlehemitiſchen Kindermords (Strage degli Innocenti) führte er nach ſeinem Sinne in ſechs Geſängen aus [q]), die den Leſer durch ſchöne Stellen wenigſtens für die Mühe des Durchleſens entſchädigen. In ſeiner rechten

p) Hier iſt die zweite und dritte Stanze dieſes nur zu lang, nach Marino's Art, gedehnten Muſengeſanges:

Amor deſio di bel, virtù che ſpira
Sol dolcezza, piacer, conforto, e pace,
Toglie al cieco furor l'orgoglio, e l'ira,
Gli fa l'armi cader, gelar la face.
Il forte, il fier, che il quinto cerchio aggira,
Alle forze d'Amor vinto ſoggiace.
Unico autor d'ogni leggiadro affetto,
Sommo ben, ſommo bel, ſommo diletto.

Ardon là nel beato alto ſoggiorno
Amor d'eterno amor l'eterne menti.
Son catene d'amor queſte che intorno
Stringon sì forte il ciel, faſce lucenti.
E queſte lumi che fan notte, e giorno
Son del lor fabro Amor faville ardenti.
Foco d'Amore è quel che aſciuga in cielo
Alla gelida Dea l'umido velo.

Cant. VII.

q) Der ſiebte Geſang der Gieruſalemme diſtrutta iſt der Strage degli Innocenti, Bologna, 1664, angehängt.

ten Sphäre war aber Marino nicht, wenn er ein gottesfürchtiger Dichter ſeyn wollte.

Nächſt den berauſchenden und bethörenden Gedichten Marino's wirkte auf die italieniſche Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts nichts ſo beſtimmt, als das muſicaliſche Schauſpiel oder die Oper.

Wann das Schauſpiel, das wir Oper nennen, entſtand, läßt ſich nicht erzählen, wenn wir nicht unter dieſem Namen Schauſpiele verſtehen wollen, in denen alle Scenen geſungen wurden. Schauſpiele mit Geſang gab es ohne Zweifel unter den Religionsdramen in den mittleren Jahrhunderten. Ein Schauſpiel mit Geſang war in der italieniſchen Litteratur der Orpheus des Angelo Poliziano [r]). Wahrſcheinlich wurden in den Tragödien nach griechiſchem Zuſchnitt, die auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurden, die Chöre geſungen. Seitdem die romantiſchen Schäferſpiele in die Mode kamen, wurde in die Recitation der faſt lyriſchen Scenen immer mehr Geſang eingemiſcht. Das Opfer von Beccari, deſſen in dieſer Geſchichte ſchon einige Mal gedacht werden mußte [s]), wurde auch mit muſicaliſchem Pomp aufgeführt. Aber ein durchaus muſicaliſches Schauſpiel konnte nicht eher entſtehen, als bis die Muſiker den Unterſchied zwiſchen Recitativ und Arie gefunden hatten, und nun ein Dichter gemeinſchaftlich mit einem

r) S. dieſe Geſch. der Poeſie und Bereds. 1 Band. S. 277 ꝛc.

s) S. oben, S. 196.

nem Muſiker den Verſuch machte, die muſicaliſche Darſtellung mit der poetiſchen zu verbinden. Von einer ſolchen Verabredung und gemeinſchaftlichen Arbeit eines Dichters und eines Muſikers vor dem letzten Decennium des ſechzehnten Jahrhunderts hat ſich keine Nachricht erhalten. Damals war es, als ein Dichter, der ſonſt vielleicht vergeſſen ſeyn würde, Ottavio Rinuccini von Florenz, ſich mit einigen der berühmteſten Tonkünſtler und muſicaliſchen Virtuoſen vereinigte, ein Schauſpiel zu Stande zu bringen, in welchem die Poeſie mit der Muſik den Triumph theilen ſollte, der beiden Künſten in dieſer Vereinigung nicht entgehen zu können ſchien [t]). Ein Schäferſpiel, Daphne, war der erſte Verſuch dieſer Art, den ſie zu Florenz im J. 1594 auf das Theater brachten. Dieſe Daphne nennt man deßwegen gewöhnlich die erſte Oper. Zufrieden mit dem Beifall, den ſie eingeerntet hatten, wagten ſie ſich nun an ein muſicaliſches Trauerſpiel (tragedia per muſica); und die Euridice von Rinuccini, in Muſik geſetzt von den drei Muſikern, Peri, Jacopo Corſi, und Caccini, machte ein ſolches Glück, das von dieſer Epoche an in Italien der Sieg der Oper über alle andre Schauſpiele entſchieden war. Zur Feier des Vermählungs-

t) Die Stelle aller andern Notizen, die man über die Entſtehung der Oper bei mehreren Litteratoren findet, vertritt ein Buch, das unter den kritiſch-hiſtoriſchen Werken in der italieniſchen Litteratur ſeines gleichen nicht hat, wenn gleich der Verfaſſer ein Spanier iſt: Le rivoluzioni del Teatro muſico Italiano — opera di *Stefano Arteaga*; ſeconda edizione, Venez. 1785. 3 Voll. in 8. — Ueberhaupt ſind wenig kritiſche Werke mit ſo viel Verſtand und männlichem Sinn geſchrieben.

lungsfeſtes des guten Königs von Frankreich Heinrich IV. und der Maria von Medici wurde dieſe Euridice zum erſten Mal aufgeführt.

Unvermeidlich mußte, ſobald die Poeſie mit der Muſik gemeinſchaftlich den höchſten Preis der Kunſt davon tragen wollte, eine von beiden Künſten ſich bequemen, der andern zu dienen. Der Muſik war nicht zuzumuthen, daß ſie ſich der Poeſie unterwerfen ſollte; denn der Dichter konnte, wenn es ihm nicht an Biegſamkeit des Talents fehlte, den Muſiker, aber nicht dieſer jenen, auf allen Schritten begleiten. Die Poeſie konnte Wegweiſerin der Muſik überall ſeyn, wo dieſe in ihrer Sphäre war; aber ſie konnte die Muſik nicht in alle Sphären hinüberziehen, die ſich der Dichter in die Wette mit dem Denker zueignet. Im Schauſpiele wurden durch den muſicaliſchen Vortrag noch beſondre Einſchränkungen des Dichters nöthig gemacht. Die dramatiſche Handlung durfte nicht mehr von ſo großem Umfange ſeyn, weil das Singen mehr Zeit wegnahm. Ein Fehler der Oper Euridice von Rinuccini war es unter andern, daß ſie noch fünf lange Acte hatte. Die muſicaliſch dramatiſche Poeſie war alſo ihrer Natur nach eine ſubalterne Poeſie; und dieſe Natur konnte ſie unter den Händen des größten Meiſters nicht verlieren.

Auf die Euridice ließ Rinuccini in Verbindung mit ſeinen muſicaliſchen Freunden noch eine Oper Ariadne (l'Arianna) mit Beifall folgen. Das muſicaliſche Schauſpiel hatte nun die Gunſt des italieniſchen Publicums für immer gewonnen. Rinuccini hatte nicht nur das Verdienſt, nach dem Sinne ſeiner Nation und nach den Geſetzen des muſicaliſchen

Vor-

Vortrags die Bahn für eine unüberſehbare Reihe von Nachfolgern gebrochen zu haben; ſeine Opern blieben auch ein Jahrhundert, bis auf Apoſtolo Zeno, die beſten in ihrer Art. Er war ein Mann von geſundem Geſchmack und ein guter Verſificator. Zu den Fortſchritten der italieniſchen Poeſie darf man aber die Entſtehung ſeiner Opern nicht zählen. Von der Erfindung des vollkommenen Operuſtyls, war er noch ſehr weit entfernt. Seine Recitative ſind nach dem Dialog der Schäferdramen geformt. Die Arien ſind muſicaliſch modificirte Canzonen [u]).

Die ernſthafte Oper war noch nicht lange bekannt, als ſich auch ſchon die komiſche, zwar weit roher in

u) Z. B. der Geſang des Orpheus.
Funeſte piaggie, ombroſi, orridi campi,
Che di ſtelle o di Sole
Non vedeſte già mai ſcintille o lampi,
Rimbombate dolenti
Al ſuon delle angoſcioſe mie parole,
Mentre con meſti accenti
Il perduto mio ben con voi ſoſpiro:
E voi, deh per pietà del mio martiro,
Che nel miſero cor dimora eterno,
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Ohimè! che ſull' Aurora
Giunſe all' occaſo il Sol degli occhi miei.
Miſero! e sù quell' ora,
Che ſcaldarmi a bei raggi mi credei,
Morte ſpenſe il bel lume, e freddo e ſolo
Reſtai fra pianto e duolo,
Com' angue ſuole in fredda piaggia il verno.
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
Auf dieſe beiden Stanzen folgt noch eine dritte, die auch mit demſelben Refrein ſchließt.

in ihrer Art, aber dafür auch ganz im italieniſchen Nationalgeſchmack zeigte. Die älteſte komiſche Oper, deren Andenken ſich erhalten hat, iſt der Amphiparnaß (L'Anfiparnaſſo) von einem gewiſſen Orazio Vecchi von Modena. Im J. 1597 kam dieſer Amphiparnaß zu Venedig gedruckt heraus. Wann und wo er aber aufgeführt wurde, weiß man nicht mehr. Auch gedruckt wurde dieſes komiſche Singſpiel eine litterariſche Seltenheit. Spätere Litteratoren haben es wieder aus dem Dunkel hervorgezogen, in das es ſich bald nach ſeiner Entſtehung verloren zu haben ſcheint. So geſchmacklos es indeſſen iſt, ſo richtig traf der Verfaſſer den Ton, den ſein Publicum hören wollte. Er zog die Kunſtkomödie (commedia dell' arte) mit ihrem ganzen Perſonale, dem Arlechino, Pantalone, Brighella u. ſ. w. auf das muſicaliſche Theater. Unbekümmert um die Poetik des Ariſtoteles, ſuchte er nur burleske Wahrheit. Deßwegen bediente er ſich auch nicht nur mehrerer italieniſchen Dialekte; er ließ den Spanier, der in ſeinem Stücke, wie gewöhnlich auf den italieniſchen Theatern, den Spaviento oder Renommiſten macht, ſpaniſch ſingen, den Franzoſen ein halb franzöſiſches Kauderwelſch, den Juden halb italieniſch und halb hebräiſch x). Die Exiſtenz dieſes Quodlibets angezeigt zu haben, mag hier genug ſeyn.

Fol-

x) Z. B. vor der Thür eines Juden, der nicht aufmachen will, ſingen ein Franzoſe und die Juden den Wechſelgeſang:

Fran. Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebrorum gentibus!

Sù

Folge der Neigung zur muſicaliſchen Poeſie, die von nun an mit jedem Jahre in Italien zunahm, war erſtens eine glückliche Verfeinerung des Rhythmus in der poetiſchen Sprache. Genau um die Zeit, als die Opern in die Mode kamen, wurden die lyriſchen Sylbenmaße durch Chiabrera und Marino, die übrigens nur von dieſer einen Seite einander glichen und gleichen wollten, unverkennbar vervollkommnet. Jetzt erſt fingen die Italiener an, den muſicaliſchen Werth ihrer ſchönen Sprache ſchätzen zu lernen. Aber die vermehrte Aufmerkſamkeit, die die Dichter nun auf einen melodiſchen Sylbenfall und auf rhythmiſche Mannigfaltigkeit wandten, entfernte ſie in einem Zeitalter, wo der Kleinigkeitsgeiſt zu herrſchen anfing, unvermerkt immer weiter vom Geiſte der wahren Poeſie. Die Partei der Correcten verlor dabei faſt noch mehr, als die der Excentriſchen. Dieſe bewieß durch ihre widerſinnigen Concetti, daß es ihr doch wenigſtens nicht an gutem Willen fehlte, ſich über das Gemeine zu erheben. Aber die Correcten wurden nach und nach ſo genügſam, daß ſie zur

Sù preſt: avri sù: preſt.
Da hom da ben, che tragh zo l'us.

Ebrei. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An biluchan, cher milotran:
La Barucabà.

Fran. A no farò vergot, maide negot.
Ch' i fa la ſinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.

Ebrei. Oth zorochot, Aſtach muſtach,
Jochut, zorochot,
Calamala Balachot.

zur Vollkommenheit eines Gedichts am Ende faſt nichts weiter als rhythmiſche Schönheit verlangten.

Am nachtheiligſten wirkte die allgemeine Begünſtigung der Opern auf die dramatiſche Poeſie, die noch einer totalen Reform bedurfte. Die Dichter, ſo viel es auch deren gab, die ſich zu dieſer Reform berufen fühlten, durften nicht erwarten, daß ein Meiſterwerk der komiſchen oder tragiſchen Poeſie, unter den höheren Ständen wie unter dem Volke, ein ſo enthuſiaſtiſches Publicum in Italien finden würde, als eine nur mittelmäßige Oper fand. Die ſinnlichere Unterhaltung, die die Oper gab, nahm die erſchlaffenden Italiener, die den Geſchmack am Denken ſchon zu verlieren anfingen, immer mehr gegen geiſtigeren Genuß ein. Die höhere Menſchenkenntniß, ohne die kein wahres Luſtſpiel und kein wahres Trauerſpiel entſtehen kann, war dem Operndichter entbehrlich. Er brauchte nur Situationen zu erſinnen, Empfindungen halb und halb zu mahlen, die Ausführung ſeiner Skizzen dem Tonkünſtler zu überlaſſen, und an geiſtvolle Charakterzeichnung kaum zu denken.

*   *
*

Auffallend ärmer wurde jeҳt die italieniſche Litteratur an Trauerſpielen und Luſtſpielen, die noch unſre beſondre Aufmerkſamkeit verdienten.

Dramatiſche Werke, die Trauerſpiele ſeyn ſollten, kamen noch genug zum Vorſchein; aber auch nicht eines, durch das ſich die tragiſche Kunſt über die Kindheit erhoben hätte, in der ſie ſeit ihrer Wieder-

ent-

entſtehung in Italien kümmerlich am Gängelbande des Pedantiſmus fortſchwankte. Genauere Nachrichten von den Trauerſpielen des Zoppio, Antonio Decio, Andreini, Campeggi, Tortoletti, Buonarelli, Ceba, und Andern mögen die Bücherliebhaber bei den italieniſchen Litteratoren nachſuchen. Die bibliſche Geſchichte des Sündenfalles, von Andreini zu einem Trauerſpiele verarbeitet, iſt durch einen Zufall merkwürdig geworden. Milton ſoll ſie bei ſeinem Aufenthalt in Italien zu Mailand haben vorleſen hören und dadurch zur Erfindung eines ähnlichen Stücks begeiſtert worden ſeyn, das er in der Folge in ſein verlornes Paradies verwandelte [y]). Auch der fruchtbarſte unter den italieniſchen Tragikern, wenn man ſie ſo nennen will, lebte in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts. Er hieß Ortenſio Scamacca, war ein Sicilianer, wurde Jeſuit, und verfaßte über funfzig geiſtliche und weltliche Tragödien [z]). Dem rechten Wege am nächſten kamen die beiden Grafen Antonio Campeggi und Proſpero Buonarelli. Der erſte brachte einen Tankred, der andere einen Soliman auf das Theater. Aber beiden fehlte es an Kraft, ſich zu vervollkommnen und eine Autorität zu gewinnen. Der Soliman des Grafen Buonarelli iſt das erſte italieniſche Trauerſpiel ohne Chor.

Der

y) S. Mazzuchelli im Artikel Andreini.

z) Die meiſten ſind in der Dramaturgia des Lione Allacci verzeichnet. Ein anſehnlicher Catalog von mittelmäßigen und ſchlechten Trauerſpielen der Italiener iſt auch in den Anmerkungen und Zuſätzen zu Sulzer's Theorie der ſch. K. unter dem Artikel Trauerſpiel zuſammengetragen.

Der gemeinſchaftliche Charakterzug aller dieſer Trauerſpiele iſt das lyriſche Pathos, das in ihnen ſtatt des dramatiſchen in den Stellen herrſcht, wo ſie nicht ohne alles Pathos ſind. So mächtig wirkte die Opernpoeſie.

Das Luſtſpiel konnte tiefer ſinken, als das Trauerſpiel, weil es höher, als dieſes, ſtand. Seitdem ſich nun gar die komiſche Oper auf die Seite der Kunſtkomödie neigte, war für das regelmäßige Luſtſpiel in Italien alle Hoffnung verloren.

Das Andenken an ein faſt ganz unbekannt gewordenes Stück aus dem vorletzten Decennium des ſechzehnten Jahrhunderts verdient hier erneuert zu werden. Es hat den zweideutigen Titel: Der Lichtzieher (Candelajo); und der Verfaſſer iſt kein andrer, als der Metaphyſiker Giordano Bruno, latiniſirt Jordanus Brunus, von Nola, der nach vielen litterariſchen Abenteuern im J. 1600 zu Rom als ein Atheiſt verbrannt wurde. Er ſchrieb dieſes Luſtſpiel, als er ſich in Paris aufhielt und durch ſeine Verhöhnung des damals noch vergötterten Ariſtoteles nicht wenig Aufſehen und Aergerniß erregte. Sein Luſtſpiel wurde wenigſtens dort im J. 1582 gedruckt [a]); ein derbes Stück; kein Muſter der dramatiſchen Kunſt; aber auch keine Farce; ein halb regelmäßiges, halb burleskes Product des Genies und des

a) *Candelajo*, commedia del *Bruno Nolano*, Achademico (*ſic*) di nulla Achademia, detto *il Faſtidito*. In triſtitia hilaris, in hilaritate triſtis; *Pariggi* (ſic), 1582, in 8. Dieſelbe abſcheuliche Orthographie, die Bruno's philoſophiſche Schriften auszeichnet, findet man auch hier.

des Uebermuths; voll unſauberer Poſſen und energiſcher Satyre. Auch in ſeinen Fehlern zeugt es von der ſeltenen Geiſteskraft ſeines Verfaſſers [b]). Drei Arten damals allgemein bekannter Narren wollte Bruno dramatiſch züchtigen, die romantiſchen Phantaſten, die philologiſchen Pedanten, und die Adepten der Alchymie; und zugleich wollte er zeigen, wie ſich eine Narrheit in die andere verliert. Die drei Hauptperſonen in ſeinem Luſtſpiele wurden alſo, nach der Charakteriſtik, die er ſelbſt in der Einleitung voranſchickt, "ein fader Liebhaber, ein ſchmutziger Geizhals, und ein dummer Schulmeiſter, in gehöriger Verſchiedenheit, jedoch ſo, daß es dem faden Liebhaber auch nicht an Dummheit und Knickerei, dem ſchmutzigen Geizhalſe nicht an Fadheit und Dummheit, und dem dummen Schulmeiſter nicht an Knickerei und Fadheit fehle" [c]). Wer Bruno's Manier, zu philoſophiren, kennt, wird ſie auch in dieſem Luſtſpiele wieder erkennen; und wer mit dem derben Witze dieſes ſeltenen Kopfs zuerſt von der komiſchen Seite durch den Lichtzieher bekannt geworden wäre, würde ſich weniger wundern, den Tiefſinn eben dieſes Kopfes in ſeinen philoſophiſchen Schriften überall von Witz verbrämt und entſtellt zu finden. Mehr als Einen ernſthaften Zweck wollte er indeſſen, wie es ſcheint, durch ſein Luſt-

b) Vergl. in Hrn. Prof. Buhle'ns Geſch. der neueren Philoſophie, Band II. Abth. 2. S. 702 ꝛc; das Beſte und Vollſtändigſte, was bis jetzt noch über Bruno und ſeine Philoſophie geſchrieben iſt.

c) Rapportiamo primo l'inſipido amanto; ſecondo il ſordido avaro; terzo il goffo pedante; de' quali l'inſipido non e ſenza gofferia e ſordi dezza; il ſordido è parimente inſipido e goffo; e il goffo non è men ſordido e inſipido che goffo. *Argomento.*

Luſtſpiel erreichen. Es ſollte, wie er ſelbſt ſagt, auch "ein wenig die Schatten gewiſſer Ideen aufhellen, vor welchen ſich die dummen Teufel entſetzten, und hinter welchen, als ob es Teufel aus Dante's Hölle wären, die Eſel weit zurückblieben" d). Die Syllogiſtik des Ariſtoteles figurirt alſo preislich unter andern Caricaturen bei Gelegenheit auch in dieſem Luſtſpiele. Den Plan des Stücks erläutert Bruno vorläufig durch eine Einleitung, in der er die drei Hauptrollen beſonders ſkizzirt. Auf die Einleitung folgt ein Antiprolog (Antiprologo), und auf dieſe ein Proprolog (Proprologo), ein Paar Buffonerien, in denen er unter andern ſich ſelbſt, wie es ſcheint, nach dem Leben porträtirt hat als "einen Menſchen von confiſcirter Phyſionomie, der ausſieht, als ob er immer in Betrachtungen über die Höllenſtrafen vertieft wäre; der nur lacht, um es zu machen, wie die Andern; ein verdrießlicher, ſtarrköpfiger, ſeltſamer Menſch; immer unzufrieden; mürriſch, wie ein achtzigjähriger Graukopf; ärgerlich und beiſſig, wie ein Hund, der ſich ſchon tauſend Mal gezauſet hat" e). Von einem Manne, der ſo wenig Complimente mit ſeiner eignen Perſon macht, iſt nicht zu erwarten, daß er mehr mit Andern

d) Il Candelajo — in quaeſto paeſe, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe ombre delle Idee, le quali in vero ſpavento *le beſtie*, e, come fuſſero *diavoli Danteschi*, fan rimaner *gli aſini* lungi a dietro. *Dedica.*

e) L'autore ſi voi lo conoſceſte dirreſte ch'have una phyſionomia ſmarrita, par che ſempre ſii in contemplazione delle pene dell' inferno. Par sü ſtato alla preſſa come le barrette; un che ride ſol per far come fan gl' altri. Per il più lo vedrete faſtidito, reſtio, e bizarro, non ſi contenta di nulla, ritroſo come un vecchio d'ottamanni, fantaſtico com' un cane ch' hà cicevute mille ſpellicciate.

Andern machen ſoll. Im Caricaturſtyl zeichnet er, außer den drei Helden ſeines Stücks, auch die Nebenfiguren. Die Verwickelung iſt unterhaltend genug. Die Kataſtrophe hat die größte Aehnlichkeit mit der in der Hochzeit des Figaro. Der romantiſche Phantaſt und Poetaſter, der ſeiner Frau untreu iſt, muß zum Beſchluſſe ſeine Frau ſtatt der Schönen umarmen, für die er ſeufzt. Der Dialog iſt nachläſſig, aber durchaus natürlich und komiſch. Durch das viele Latein, das der Schulmeiſter überall einmiſcht, mußte das Stück ungenießbar für das große Publicum werden, für welches der Philoſoph Bruno übrigens durch ſittenloſe Schwänke reichlich zu ſorgen kein Bedenken trug [f]).

In der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts wurde denn doch die italieniſche Litteratur noch durch ein

f) Eine Probe von Bruno's Dialog mag ein Fragment aus der Scene ſeyn, in welcher der verliebte Phantaſt dem Goldmacher, der ihn zum beſten hat, erzählt, daß er ſich erſt in ſeinem vierzigſten Jahre verheirathet habe, und doch noch in eine Andre verliebt ſei.

Bar. S'il fuoco fuſſe ſtato di meglor tempra; non t' harrebbe fatto eſca, ma cenere, e s'io fuſſe ſtato in luoco di voſtra mogle, harrei fatto coſſi.

Bon. Fate ch'io finiſca il mio diſcorſo; e poi dite quel che vi piace.

Ba. Seguite quella bella ſimilitudine.

Bon. Hor eſſendo nel mio cor ceſſata quella fiamma che l'hà temprato in eſca: facilmente fui queſto Aprile da un' altra fiamma acceſo.

Ba. In queſto tempo s'inamorò il Petrarca, e gl' Aſini anch' eſſi cominciano a' — —

Bon. Come avete detto?

Barth. Ho detto che in queſto tempo s'inamorò il Petrarcha, e gl' animi anch' eſſi ſi drizzano alla contemplazione.

ein Luſtſpiel bereichert, das vor hundert andern einer ehrenvollen Auszeichnung werth iſt. Wenig Theaterſtücke, außer den Opern, ſind auch von dem italieniſchen Publicum ſo gut aufgenommen worden. Das Stück heißt, nach einem ſchönen Landmädchen, die Tancia (la Tancia). Der Verfaſſer, Michelangelo Buonaroti der Jüngere, war ein Enkel des großen Mahlers, Bildhauers und Architekten gleiches Namens [g]). Er gehörte zu den eifrigſten Beförderern der ſchönen Kunſt in Florenz. Die Vorleſungen, die er als Akademiker hielt, ſind, wie ſeine kleineren Gedichte, ſo gut wie vergeſſen. Aber ſeine Tancia wird noch jetzt als ein in ſeiner Art claſſiſches Nationalwerk geſchätzt. Es giebt auch kein italieniſches Luſtſpiel, in welchem die Popularität mit der Feinheit und die Kunſt mit der Natur gefälliger verſchmolzen wären, wenn gleich der Aufwand von dramatiſcher Kunſt, der zur Erfindung und Ausführung des Ganzen gehörte, nur gering iſt. Buonaroti ſoll dieſes Luſtſpiel großen Theils in grammaticaliſcher Abſicht geſchrieben haben. Er wollte, wie man ſagt, der Akademie della Cruſca zur Bereicherung ihres Wörterbuchs eine Nachleſe von ächt toſcaniſchen Wörtern liefern. Deßwegen ſoll er ſeine Tancia im Dialekt der florentiniſchen Landleute geſchrieben haben. Die Akademie hatte nun zwiſchen einer Menge von Wörtern, die ſie als Provinzialismen verwerfen, oder als gut italieniſch in ihr Wörterbuch eintragen konnte, das Ausſuchen. Wer aber von dieſer grammaticaliſchen Abſicht

g) La *Tancia*, di *Michelangelo Buonarroti*, Firenz. 1615, in 8. — Man findet dieſes Theaterſtück auch, wo man es nicht ſuchen ſollte, im zweiten Bande der Poeſie ſcelte dopo il Petrarca, Bergamo, 1756.

ſicht des Verfaſſers nichts wüßte, würde ſie aus dem Stücke ſelbſt nicht errathen. Es iſt ein ländliches Luſtſpiel, würde man ſagen, und deßwegen ein Stück im ländlichen Provinzialdialekt. Die Fabel iſt ſehr einfach; die Bewerbung einiger Nebenbuhler, unter denen auch ein Städter iſt, um einige ſchöne und naive Landmädchen, mit einer kleinen Intrigue. Nur der Städter ſpricht Bücheritalieniſch. Aber der ganze Dialog, des Städters ſowohl, als der Landleute, die ihr florentiniſches Bauernitalieniſch reden, iſt in achtzeiligen Stanzen durchgeführt. Buonaroti wollte zeigen, daß man dieſe ſchöne, zu aller Art von Darſtellung ſchickliche Versart mit Unrecht ſeit einem Paar Jahrhunderten vom Theater ganz verbannt habe; und er bewies wenigſtens, daß die Schwierigkeiten, die der dialogiſchen Natürlichkeit der Stanzen entgegen ſtehen, nicht unüberwindlich ſind. Die Stanze ſtellt ſich mit ihren Reimen bei ihm wie von ſelbſt ein. Sie verkettet nur anziehender die kunſtloſen Gedanken der redenden Perſonen, ohne durch irgend einen fühlbaren Zwang den raſchen Gang des komiſchen Dialogs aufzuhalten [h]). In den munteren Chorgeſängen, die in die Handlung verwebt ſind, erkennt man wieder den Einfluß der Oper.

Durch eine andre komiſch dramatiſche Compoſition dieſes Michelangelo Buonaroti ſcheint ſeine grammati-

h) Z. B. in dieſer Stanze:

Tan. Uh, i' non lo trovo; che dirà mio pa?
Pover' a me, e' mi griderà a teſta.
Brigate, un agnellino, chi lo ſa?
Oh, ch' egli è 'l cittadino! *Piet.* Ferma, reſta;
Se tu cerchi un agnel, piglialo qua.
Tan. Dov' è e'? non lo trovo per la peſta.
Piet. Smarrito agnello in ſelva io ſon di guai.
Tan. Voi ſiate d'un caſtron più grande aſſai.

maticaliſche Abſicht deutlicher hervor. Er wollte auch den florentiniſchen Handwerkerdialekt und die dazu gehörige Kunſtſprache in ein Luſtſpiel bringen. Da ihm des Stoffes für ein einziges Stück dieſer Art zu viel wurde, dramatiſirte er einen Jahrmarkt in fünf Luſtſpielen, oder in fünf und zwanzig Acten, die man, nach Belieben, für fünf Luſtſpiele nehmen konnte. So vielen Beifall, als die Tancia, ſcheint aber der Jahrmarkt (la Fiera) nie gefunden zu haben [i]).

* * *

Die Nachahmer Marino's dürfen wenigſtens in der Geſchichte der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts nicht ganz mit Stillſchweigen übergangen werden; denn damals war ihre Partei in Italien ſowohl als in Frankreich, wohin die italieniſche Litteratur auf kurze Zeit vordrang, die herrſchende.

Nach Frankreich hin glänzte unter den Mariniſten vorzüglich Claudio Achillini [k]), ein Juriſt aus Bologna. So gut, wie er, hatte noch kein Dichter oder Verſificator die poetiſchen Studien mit den juriſtiſchen in Harmonie zu bringen gewußt; denn er blieb den Pandekten ſo getreu, als den Muſen am Parnaſſe ſeines Lehrers und Freundes Marino. Nur Schriftſteller in der Rechtswiſſenſchaft ſcheint er nicht haben werden zu wollen. Als Docent trug er ſeine Wiſ-

i) La *Fiera*, di *Michelangelo Buonaroti*, Firenz. 1726. fol. mit Anmerkungen von Salvini.

k) Man muß dieſen Achillini nicht mit einem andern verwechſeln, der zur Secte des Tebaldeo und Serafin im funfzehnten J. H. gehörte. S. Mazzuchelli.

Wiſſenſchaft mit ungewöhnlichem Beifalle zu Bologna, Ferrara und Parma vor. Er erwarb ſich zuletzt durch ſeine Vorleſungen jährlich an funfzehnhundert Scudi. Aber ſein Docentenglück war ihm nicht glänzend genug. In Rom ſuchte er, als ſein Gönner, der Cardinal Ludoviſi, unter dem Namen Gregor IX. Pabſt wurde, eine Ehrenſtufe zu erſteigen. Als es ihm mislang, bahnte er ſich durch eins der widerſinnigſten Gedichte, das je den Namen einer Ode geführt hat, den Weg zur Gunſt des Cardinals Richelieu in Frankreich. Richelieu beſchenkte ihn mit einer ſchweren goldnen Kette, ſcheint aber auch nichts weiter für ihn haben thun zu wollen. Indeſſen hatte es Achillini ſo weit gebracht, daß er ein Landgut beſaß, wo er im J. 1640 im Wohlſtande ſterben konnte.

Bis zu einer ſo gigantiſchen Monſtroſität erhaben ſeyn ſollender Gedanken, als die, welche Achillini zuſammen reimte, hatte ſich Marino ſelbſt nicht verſtiegen 1). Aus der abgeſchmackten Ode auf die Geburt des Dauphins (ſulla naſcita del Delfino), durch die ſich Achillini die goldne Kette beim Cardinal Richelieu verdiente, kann man ſeine Poeſie faſt in ihrem ganzen Umfange kennen lernen. Da läßt er "dem galliſchen Alciden einen Herkules geboren werden, deſſen Windeln Triumphfahnen ſeyn ſollen, weil er ſchon in den Windeln triumphirt." Da werden die Planeten und die Firſterne aufgefordert, "die Ehre ihrer Blicke in den Windeln zu betrachten." Da wird ſogar

1) Rime e proſe di Claudio Achillini. Venez. 1673. in 8. Die Proſe ſind ein ſchaaler Diſcorſo accademico, und einige Briefe in ähnlichem Styl.

ſogar den "geſtirnten Grenzen der Welt" zugemuthet, "daß ſie ſich über die alten kreiſenden Pole hinaus erweitern ſollen, und die Erde und das Meer ſollen wachſen, weil die Schultern Ludwig's für dieſe Laſt ſtark genug ſind [m])." In dieſem Style faſelt die Ode fort, bis zum Beſchluſſe auch der Neid, der die Herzen "mit Froſt entflammt", verſtummen, und das Glück, dem königlichen Knäblein zu Gunſten, auf des Verſificators Gebot ekſtatiſch auf ſeinem Rade ſtill ſtehen ſoll [n]). Und doch iſt dieſer ſchwülſtige Widerſinn faſt noch erträglicher, als die ſüßliche Witzelei in den Madrigalen und ähnlichen Reimwerken Achillini's [o]).

Von

m) Hor che al Gallico Re naſce il Delfino
Anzi al Gallico Alcide un' Ercol naſce.
Le trionfate Inſegne à lui ſian faſce,
Perche in faſce trionfi ancor Bambino.
Lumi del Ciel, ch' ora veloci, or tardi,
Liberi d'ogni error intorno errate,
E voi, che fiſſi al Firmamento ſtate,
Ecco in faſce l'onor de voſtri ſguardi.
Fuor degli antichi ſuoi Poli rotanti,
Le ſtellato confin s'allarghi al mondo,
Creſca la terra, e 'l mar, che à sì gran pondo,
Gli omeri di Luigi or ſon baſtanti.

n) Die letzte Strophe lautet:
Qui confuſa rimanga e reſti immota
L'invidia, che di gelo i cori accende,
E la Fortuna omai ſenza vicende
Ferma eſtatica il piede in ſulla rota.

o) Z. B.
Col fior de' fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro.
Al fior reſpiro, e 'l Paſtorel ſoſpiro.
Il fior ſoſpira odori.
Lesbin reſpira ardori.
L'odor de l'una odoro.
L'ardor de l'altro adoro.
Et odorando et adorando ï ſento
Da l'odor, da l'ardor, gicia e tormento.

Von der üppigen Phantaſie Marino's war ihm nicht eine Ahndung zu Theil geworden.

In einer ähnlichen Ziererei thaten ſich viele Reimer, ſo gut ſie konnten, hervor; und fanden lauten Beifall. Zwölf Auflagen erlebten in kurzer Zeit die Verſe des Mariniſten Caſoni. Wer Luſt hat, dieſe Art von Poeſie in heroiſchen Epiſteln (epiſtole eroiche) glänzen zu ſehen, leſe die Verſe des Antonio Bruni. Nur ein einziger unter den Vielen, die in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts nach Chiabrera und Marino für große Dichter galten, verdient in der Geſchichte der Litteratur eine ausgezeichnete Stelle.

Teſti.

Fulvio Teſti, von gräflicher Familie, heißt bei den Litteratoren der italieniſche Horaz. Der erſte Italiener, der als Odendichter in die Fußſtapfen des Horaz, und wenigſtens mit eben ſo viel Glück als Chiabrera in die des Pindar, trat, war er ohne Zweifel.

Die Vermögensumſtände des Grafen Teſti entſprachen nicht ſeinem Familientitel. Von Ferrara, wo er im J. 1593 geboren war, ſchickte man ihn ſchon als Kind nach Modena. Hier erregte er, ſobald ſeine Talente ſich zu entwickeln anfingen, die Aufmerkſamkeit des Hofes. Das Glück ſchien nun für ihn nachhohlen zu wollen, was es verſäumt hatte. Graf Teſti ſpielte bald unter den Hofcavalieren zu Modena eine bedeutende Rolle. Er erhielt einen

Ritterorden nach dem andern. In welche politiſche Verhältniſſe ihn ſein thätiger Geiſt verwickelte, iſt noch nicht hinlänglich aufgeklärt. Vielleicht machte er ſich wirklich eines Staatsverbrechens ſchuldig. Wahrſcheinlicher wurde er ein Opfer der Verläumdung. Sein Fürſt, der Herzog Franz I. von Modena, ließ ihn im J. 1646 als Gefangenen auf die Feſtung ſetzen. Er ſtarb im Gefängniſſe noch vor dem Ende desſelben Jahrs.

Teſti ſoll in ſeiner Jugend dem Strome der Modepoeſie in der Manier Marino's gefolgt ſeyn. Das Studium des Horaz leitete ihn auf einen beſſeren Weg. Ein zweiter Horaz wurde er freilich nicht; konnte es ſchon deßwegen nicht werden, weil er den Unterſchied zwiſchen der italieniſchen Redſeligkeit und der energiſchen Präciſion des Horaz, wie es ſcheint, nicht einmal empfand, und ihn noch weniger durch ſeine Nachahmung des horaziſchen Odenſtyls in Vergeſſenheit brachte. Aber ſo gedehnt auch ſeine Oden ſind, wenn wir ſie mit ihren antiken Muſtern vergleichen; und ſo weit ſie in jeder Hinſicht hinter dieſen zurückbleiben; ſo bemerkenswerth iſt doch in ihnen der horaziſche Geiſt im Gegenſatze mit dem Geiſte der Zeit des Grafen Teſti. Bis dahin war noch kein Italiener auch nur auf den Gedanken gekommen, in ſeiner Mutterſprache den Horaz nachzuahmen; und im ſiebzehnten Jahrhundert ſchien es weniger wahrſcheinlich, als je, daß man ihn mit Glück nachahmen würde; denn die Art von Begeiſterung, die man damals für die wahre hielt, war zu verſchieden von der horaziſchen. Teſti empfand wenigſtens die Fülle von praktiſcher Vernunft, die nach Horaz'ens Denkart ohne Zwang und Grübelei zu einer philoſo-

phi-

phiſchen Odenpoeſie wird. Seine Oden p) ſind horaziſcher, als die irgend eines Italieners. In einigen näherte er ſich, auch durch das Sylbenmaß, noch mehr den alten Canzonen q); in andern ſuchte er die vierzeiligen Sylbenmaße des Horaz zugleich mit dem mythologiſchen Styl deſſelben noch auffallender dem neueren Geſchmacke anzueignen r). Immer bemühte er ſich, den philoſophiſchen Ton ſeines Muſters zu treffen. Wo es ihm aber auch mit dem moraliſchen Ernſte gelang, entging ihm doch ganz und gar das Geheimniß der horaziſchen Odenkunſt, die praktiſche Wahrheit mit der Freiheit des Geiſtes darzuſtellen, in welcher der wah-

p) In den *Poeſie liriche* del Conte D. *Fulvio Teſti*, Bologna, 1672, in 8vo, liegen Oden, Opern, Trauerſpiele, Canzonetten, ein Paar Fragmente von epiſchen Gedichten u. ſ. w. wie vom Zufall aufgehäuft durch einander.

q) Z. B. in der, die ſich anfängt:
Poco ſpazio di terra
Laſcian omai l'ambizioſe moli
A le ruſtiche marre, à i curvi aratri.
Quaſi che mover guerra
Del Ciel ſi voglia a gli ſtellati poli,
S'ergono Mauſolei, s'alzan Teatri:
E ſi locan ſotterra
Fin sù le ſoglie de le morte genti
De le macchine eccelſe i fondamenti.

r) Eine ſeiner Oden fängt an:
Poiche mirar la Maeſtà immortale
Del celeſte Motor Semele volſe,
E che cinto di fiamme in ſen l'accolſe,
Bacco ne la ſua morte ebbe il natale.
Ma per temprar de la materna arſura
Il concetto calor, nato à gran pena,
Schiera di Ninfe in ſolitaria arena
Il divino Fanciul preſero in cura.

wahre Dichter dem wahren Philoſophen begegnet, ohne dieſen von ſeinem noch ernſthafteren Poſten ablöſen zu wollen. Mit andern Worten: Teſti's praktiſche Philoſophie war mehr erlernt, als aus ihm ſelbſt erwachſen; und, ſtatt, wie Horaz, in poetiſcher Bündigkeit Wahrheiten auszuſprechen, die ſich, bei einer beſtimmten Anſicht der Welt, ſeinem Gefühle aufgedrungen hatten, commentirte er in guten Phraſen nicht unpoetiſch längſt bekannte Reflexionen [s]). Deßwegen, und weil er im Grunde eben ſo gern, als alle ſeine dichtenden Zeitgenoſſen, Bilder und Phraſen für Gedanken gelten ließ, wurden ſeine Oden ungefähr noch ein Mal ſo lang, als jede dann geworden ſeyn würde, wenn, wie bei Horaz, der Aufwand von Worten nicht größer hätte ſeyn ſollen, als der Reichthum an Gedanken. Indeſſen iſt Teſti's Sprache nicht ſpielend, und ſeine ganze Manier hat bei einer Leichtigkeit, durch die er ſich hoch über einen Achillini erhob, die männliche Feſtigkeit, an der es beſonders dem zügelloſen Marino fehlte.

Die Trauerſpiele und Opern des Grafen Teſti ſcheinen zu ſeinem Dichterruhm nur wenig beigetragen zu haben; und doch mögen ſie leicht zu den beſten

s) Z. B. in einer Ode, wo das neuere Rom mit dem alten verglichen wird:

E frà ſdegno, e pietà, mentre che miri,
Ove un tempo s'alzar Templi, e Teatri,
Or' armenti muggir, ſtrider aratri,
Dal profondo del cor teco ſoſpiri.
Mà de l'antica Roma incenerite
Ch' or ſian le Moli, à l'Età ria s'aſcriva;
Noſtra colpa ben' è, ch' oggi non viva,
Chi de l'antica Roma i figli imite.

beſten aus dieſer Periode gehören. Dramatiſche Kunſt zeigt ſich in ihnen freilich nicht mehr, aber auch nicht weniger, als in den übrigen ernſthaften Theaterſtücken der Italiener des ſiebzehnten Jahrhunderts. Den durchaus lyriſchen Ton haben ſie auch mit ähnlichen Stücken gemein; aber der Stoff zu den meiſten iſt doch glücklich gewählt; und der Ausführung fehlt es neben der Harmonie der Sprache nicht an Leichtigkeit und Anmuth. Uebrigens würde man nicht wiſſen, welches von dieſen Schauſpielen für den muſicaliſchen Vortrag, und welches für die Declamation beſtimmt iſt, wenn es nicht auf dem Titel angemerkt wäre. Die Inſel der Alcina (*Iſola d'Alcina*), nach der arioſtiſchen Fabel, heißt auf dem Titel ein Trauerſpiel; aber die Scenen leſen ſich ganz wie Recitative; und die Chöre der Sirenen, die denn doch ohne Zweifel geſungen wurden, gehören zu den lieblichſten Geſängen dieſer Art [t]. Es hat in jeder Hinſicht mehr lyri-

t) Z. B.

Sir. 1. Non ſì preſto il capo inchina
Bella roſa porporina,
Che dal raſtro inciſa fù,
Come manca, come perde
Tutto il vago, e tutto il verde
Il bel fior di Gioventù.

Sir. 2. Neve ſparſa in colle, ò in piaggia,
Ove Febo il Cielo irraggia,
Si dilegua, e ſi disfà:
Tal la grazia, e la beltade
Toſto langue, e toſto cade
A l'ingiurie de l'età.

Sir. 3. Spiegò lente Aquila l'ale,
Tardo andò per l'aria ſtrale,
Pigro il lampo in Ciel ſparì,
Se miriam come leggiere,
Quando il tempo è del piacere,
Fuggon l'ore, e vanno i dì.

lyriſchen Werth, als ein allegoriſches Gelegenheitsſtück, das eine kleine Oper (componimento per muſica) ſeyn ſoll und nicht einmal einen beſondern Titel führt. In dieſem Gelegenheitsſtücke, das zu einer Vermählungsfeier gegeben wurde, treten in grotesker Miſchung die Nacht, die Religion, der Ruhm, Neptun, Triton, die Klugheit, die Tapferkeit, Minerva, ein Chor von Amazonen, die Sonne, die drei Parzen, und die Ewigkeit auf. Die Ewigkeit muß unter andern ein langes und langweiliges Compliment zu Ehren der hohen Vermählten abſingen. Solche Erfindungen, die dem römiſchen Horaz wohl nicht in den Sinn gekommen ſeyn möchten, erlaubte ſich der italieniſche zur Abwechſelung.

Auch zu einigen Epopöen traf Teſti die Zurüſtung. Es blieb aber bei Fragmenten. Von ſeinem Conſtantin ſowohl, als von ſeiner Eroberung Indiens (India conquiſtata) ſind nur die erſten Geſänge, und ſelbſt dieſe nicht einmal ganz, bekannt geworden [u]).

Einen beſondern Drang, komiſche Epopöen zu Stande zu bringen, behielten die Italiener in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, nachdem Taſſoni und Bracciolini dieſen Ton angegeben hatten.

Nicht ohne komiſches Verdienſt in einzelnen Zügen, und dazu gut verſificirt, iſt der Eſelskrieg (l'Aſi-

u) Alle dieſe dramatiſchen und epiſchen Verſuche des Grafen Teſti ſtehen in den (Anmerk. p) angezeigten Poeſie liriche.

(l'Aſino) vom Grafen Carlo de' Dottori oder, wie er ſich auf dem Titel dazu nannte, Iroldo Crotta [x]). Das Werk hat ſeinen Titel von einer Fahne, auf der ein Eſel als Wappen eines der Anführer in einem Kriege zwiſchen den Bürgern von Vicenza und denen von Padua figurirte. Plan und Ausführung ſind dem Eimerraube des Taſſoni nachgeahmt.

Bartolomeo Bocchini, ein andrer Nachahmer des Taſſoni, glaubte die Modeneſer und Bologneſer noch ein Mal in einem komiſchen Kriege auftreten laſſen zu müſſen, den er in zwölf Geſänge unter dem Titel: Die Narrheiten der Gelehrten (le Pazzie de' Savj) brachte [y]). Ein gewiſſer Antonio Lambertuccio war ſein Held. Den reichen Stoff, den der derbe Titel verſpricht, benutzte er nur oberflächig.

Damals ſcheint auch das Leben des Mäcen (Vita di Mecenate) von Ceſare Caporali von Piſtoja von neuem in Umlauf gekommen zu ſeyn [z]); eine burleske Biographie in zehn Geſängen oder Abtheilungen, die immerhin auch eine komiſche Epopöe heißen mag, wenn ſie gleich von den italieniſchen Litteratoren nicht ſo genannt wird. Ihrer Entſtehung nach

x) *L'Aſino*, poema eroicomico, da *Irolda Crotta*, Venez. 1652, in 8. Man hat auch ein Trauerſpiel, *Ariſtodemo*, Venez. 1657, von demſelben Dottori.

y) Le Pazzie de' Savj, ovvero il Lambertuccio, da *Bartolomeo Bocchini*, Bologna, 1669, in 8.

z) Wenigſtens wurde dieſe Vita di Mecenate zugleich mit den übrigen Scherzen deſſelben Verfaſſers und mit erläuternden Anmerkungen neu herausgegeben unter dem Titel: Rime di *Ceſare Caporali*, Venez. 1656. in 8.

nach kann ſie auch zu den komiſchen Gedichten aus der vorigen Periode der italieniſchen Litteratur gezählt werden; denn Caporali wurde ungefähr zu gleicher Zeit mit Taſſo berühmt, ſo weit er es überhaupt wurde. Hätte er geiſtvollen Scherz von ergötzenden Poſſen beſſer zu unterſcheiden verſtanden, würde er in der burlesken Manier Berni's einer der erſten Dichter geworden ſeyn. Der Einfall, das Leben des wahren Mäcen zu einer Satyre auf die nachher ſogenannten Mäcenaten und ihre litterariſchen Schmeichler zu traveſtiren, war an ſich ſchon nicht gemein. Aber Caporali führte ſeinen guten Einfall meiſt nur wie eine Harlekinade aus[a]). Das Beſte in der ganzen Erfindung möchte wohl das Teſtament des Mäcen ſeyn, in welchem er z. B. den Ehrgeizigen ſeine Luftſchlöſſer hinterläßt. Die Zeitgenoſſen Caporali's haben, nach dieſem Teſtamente, eine Lotterie mit zwei Gewinnen geerbt, von denen der eine aus einem bankerotten Hoſpitale für bettelarme Tugenden, und der andre aus einer Goldgrube für vornehme Kuppler beſteht[b]). Den Philo-

a) Die Biographie fängt an:

Mecenate era un' uom, ch' aveva il naſo,
  Gl' occhi, e la bocca, ſicome avem noi,
  Fatti da la Natura, e non dal caſo.
Si dilettava aver due gambe, e doi
  Piedi da caminare, e aver due mani.
  Da farſi da ſe ſteſſo i fatti ſuoi.
Sceſe per razza già da i Rè Toſcani,
  E l'Avo del biſavo del ſuo avo
  Fece venire il cancaro a i Romani.
  Fù buon Poeta, fu Soldato bravo,
  E ſi legge, ch' Auguſto un dì gli diſſe:
  Capitan Mecenate, io vi ſon chiavo.

b) *Item* al ſecol noſtro laſciò un lotto,
  Con due beneficiate d'infinito
  Valor — — — — — —

Per

Philoſophen vermacht Mäcen einen Syrop von der erſten Materie oder dem Urſtoffe aller Dinge; den armen Dichtern eine Anweiſung, wie ſie es machen müſſen, den Fürſten zu ſchmeicheln, und arm zu bleiben; den Kritikern ein abgenagtes Schinkenbein [c]). Dergleichen Salzkörner hatte aber Caporali nicht viele zu verſtreuen; in ſeinen übrigen Gedichten, die faſt alle in derſelben Manier erfunden und ausgeführt ſind, eben ſo wenig.

Aber keines dieſer halb witzigen, halb poſſenhaften Reimwerke erhielt einen ſolchen Ruf, wie die Wiedereroberung von Malmantile oder, wie man es auch überſetzen kann, die Wiedereroberung der Tiſchtuchsburg des florentiniſchen Mahlers Lorenzo Lippi [d]). Etwas Neues in ſeiner Art war es im Grunde nicht; aber man ſah es dafür an, weil es eine philologiſche Seltenheit war. Es entſtand gera-

Per le mendiche e miſere virtudi
Beneficiata uno ſpedal fallito;
— per i nobili ruffiani
Beneficiata un magazin di ſcudi.

c) Veniamo ai legati di *Pedanti*,
Preſuntuoſi e brutti animallacci,
E della carne altrui vizioſi amanti;
Che laſciò loro un valigion di ſtracci —
— — — — — — —
E un oſſo di preſciutto ſpiluccato.

d) Il *Malmantile racquiſtato* di *Perlone Zipoli*, Firenz. 1750. in einem großen Quartbande mit einem überſchwänglichen Apparat von philologiſchen und kritiſchen Anmerkungen und Erläuterungen. Perlon Zipoli iſt ein anagrammatiſches Spiel mit dem Namen Lorenzo Lippi. Malmantile heißt im florentiniſchen Italieniſch ein altes, verbrauchtes Tiſchtuch. In Lippi's Gedichte iſt es der allegoriſche Name einer Feſtung.

gerade um die Zeit, als das Wörterbuch der Akademie Della Cruſca die größte Angelegenheit der italieniſchen Litteratur zu ſeyn ſchien, und wo mehrere Dichter nichts Rühmlicheres thun zu können glaubten, als, den Lexikographen vorzuarbeiten, weil dieſe poetiſchen Bemühungen mit beſonderem Dank anerkannt wurden. Die Florentiner, die nun nicht mehr ihren Provinzialdialekt als italieniſche Muſterſprache geltend machen konnten, ſuchten um ſo ämſiger, ihre Provinzialismen wenigſtens in der komiſchen Litteratur auf irgend eine Art unterzubringen. Was Michel Angelo Buonaroti der Jüngere in ſeiner Tancia für die litterariſche Verewigung der Florentinismen gethan hatte, wurde durch Lippi's Arbeit noch übertroffen; denn Lippi ſuchte ſeinem Gedichte außer den grammaticaliſchen Provinzialismen der Florentiner noch die ſprüchwörtlichen Ausdrücke einzuweben, an denen der florentiniſche Dialekt beſonders reich iſt. Seinen Landsleuten in Florenz muß er dadurch einen unbeſchreiblichen Genuß gewährt haben. Wenigſtens iſt außer Dante und Petrarch kein italieniſcher Dichter mit ſolchem Fleiße, gleich einem alten Autor, illuſtrirt und commentirt, als der Mahler Lippi. Die richtige Schätzung ſeines Witzes muß ſeinen Landsleuten überlaſſen bleiben.

* * *

Die Abfaſſung des großen Wörterbuchs der Akademie Della Cruſca gab ohne Zweifel auch die nächſte Veranlaſſung zur poetiſchen Verarbeitung mehrerer italieniſchen Dialekte in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Der

Der ſicilianiſche Dialekt, der, nach einer alten, aber zweideutigen Sage [e]), noch früher als der toscaniſche eine Dichterſprache geweſen ſeyn ſoll, wurde mit glücklichem Fleiße wieder hervorgezogen von Simon Rau aus Palermo, einem Geiſtlichen, der auch im allgemeinen Italieniſchen oder Toſcaniſchen artige Sonette und Canzonetten machte [f]). Er ſtarb im J. 1659. Die ſicilianiſchen Stanzen ſcheinen von Rau weder erfunden, noch verbeſſert worden zu ſeyn. Sie gehören in dieſelbe Claſſe mit den ähnlichen Gedichten vieler andern Sicilianer. Alle dieſe Gedichte haben aber unterſcheidende Züge genug, wenn man ſie mit der allgemeinen Poeſie der Italiener vergleicht. In der ſicilianiſchen Poeſie vertreten Stanzen die Stelle der Sonette und Madrigale, ſo, daß gewöhnlich eine einzige Stanze ein ganzes Gedichtchen iſt. Epigrammatiſche Feinheit mit Wahrheit und Tiefe des Gefühls in ſolchen Gedichtchen, ſo gut es überhaupt möglich iſt, zu vereinigen, ſcheint auch nur den Sicilianern gelungen zu ſeyn; und die Lieblichkeit des ſicilianiſchen Dialekts giebt dieſen Spielen des Geiſtes noch mehr Anmuth. Auch die metriſche Form der ſicilianiſchen Stanze weicht von der gewöhnlichen Ottava Rima ab. Jene kennt nur zwei Wechſelreime durch alle acht Zeilen [g]).

Dem

e) Vergl. Erſter Band, S. 46.

f) Einige der ſicilianiſchen Stanzen des Simon Rau findet man nebſt vielen andern in der Sammlung; Scelta di canzoni Siciliane — raccolta per opera di *Vicenzo Blaſi e Gambacorta;* Palermo, 1753, in 4. Beigefügt ſind lateiniſche, und gar nicht übel gerathene Ueberſetzungen in Hexametern und Pentametern.

g) Z. B. folgende von Rau:
Giacchì autru avanzu nun reſta di mia,

Ch'

Dem paduaniſchen Dialekt hatte ſchon längſt der Komiker Ruzzante die Ehre einer litterariſchen Bildung erwieſen. Jetzt kam eine anſehnliche Sammlung paduaniſcher Gedichte von Magagno, Menon und Begotto zum Vorſchein [h]). In dieſer Sammlung findet ſich auch der Anfang einer Ueberſetzung des raſenden Roland in's Paduaniſche. Arioſt's Name ſelbſt iſt aus Lodovico Arioſto in Dovigo Aroſto überſetzt.

Früher noch ſammelte man neapolitaniſche Volkslieder (Villanelle) und Arien, die aber nicht im neapolitaniſchen Volksdialekt gedichtet waren [i]). Die

Ch' un' umbra nuda, un ſimulacru aſtrattu,
Ti lu mannu dipintu, acciocchi ſia
Sta parti tua, com' è tua l'autra affattu;
Juncilu Tu cull' arma, ch' era mia,
E vidirai miraculu mai fattu;
Chiſſu ſarrà lu vivu, ch' è cu tia,
Ed iu di chiſſu ſarrò lu ritrattu.

Dieſe Stanze leichter zu verſtehen, kommt Leſern, die ſich in das ſicilianiſche Italieniſch noch nicht hineinſtudirt haben, vielleicht die lateiniſche Ueberſetzung gelegen:

De me nil quoniam, niſi ſola eſt umbra ſuperſtes,
Effigies de me, nil, niſi ſola manet;
Hanc tibi depictam mitto, potiaris ut ipſa
Altera pars veluti, Lux mea, tota tua eſt:
Et rogo junge animae, quae nobis praefuit olim,
Atque nouum terris experieris opus;
Nam pars iſta, tuo quae ſtat ſub pectore, viua,
Iſtius effigies atque ego partis ero.

h) Rime di lingua ruſtica Padovana, di *Magagno*, *Menon*, e *Begotto*, Venez. 1620. 4 Octavbändchen.

i) Die Sammlung, die ich kenne, hat den Titel: Primo (und ſo fort bis duodecimo) fiore di Villanelle e Arie Napolitane, raccolte *a compiacenza de' virtuoſi giovani*, Venez. 1614. in 8.

Die meiſten ſind Serenaten, von Verliebten nach ſpaniſcher Art unter dem Fenſter der Geliebten zu ſingen. Sie contraſtiren durch ihre Simplicität artig genug mit der excentriſchen Modepoeſie dieſes Zeitalters [k]).

* * *

Je näher die Geſchichte der italieniſchen Poeſie gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts vorrückt, deſto unſchlüſſiger wird der unbefangene Geſchichtſchreiber, welchen Verſificator er noch unter die italieniſchen Dichter zählen ſoll.

Einige unter den vielen Unberufenen, die noch immer, nach alter Art, Sonette und, nach neuer Art, Oden und Canzonetten im Ueberfluß machten, verdanken den Ehrenplaß, deſſen ſie von den italieniſchen

k) Eins dieſer alten neapolitaniſchen Liedchen mag hier zur Probe ſtehen.

Mi parto, ahi ſorte ria!
e'l cor vi laſciò, e l'afflitt' alma mia,
nè morrò nò, ch' amor non vuole. A Dio,
dolciſſimo ben mio.
Mi parto, e ſol mi guida
de l'alma, e del mio cor la ſpeme infide.
ne morrò no, che 'l dolce affanno aviva,
dolciſſima mia diva,
Mi parto, e vò lontano
ſempre chiamando il voſtro nome in vano
ne morrò nò, che 'l duol mi donna aita,
dolciſſima mia vita.
Mi parto, o mia Signora,
che già del mio partir e giunta l'hora,
ne morrò no, ch' amor non vuole. A Dio,
dolciſſimo ben mio.

ſchen Litteratoren gewürdigt werden, nur ihrer hohen Geburt. So z. B. der Prinz Leopold von Oeſtreich, ein Sohn des bigotten Kaiſers Ferdinand II. Geiſtlichen Inhalts mußten auch die Sonette dieſes Prinzen ſeyn. Auch der kaiſerliche General Montecucoli, der in der Geſchichte des dreiſſigjährigen Krieges berühmt iſt, machte Sonette. Eben ſo der Prinz Leopold von Medici, der bis zum Jahr 1675 lebte.

Im Rufe eines der vorzüglicheren Dichter hat ſich, wenigſtens bei einigen Litteratoren, der Maltheſer Ritter Ciro di Pers erhalten. Er war aus dem Friaul, von adlicher Familie. Ein ſchönes Fräulein von Colloredo wurde die Laura ſeines Herzens und ſeiner Poeſie [l]). Er ſtarb im J. 1663. Seine poetiſche Manier, wenn man die Nachahmung fremder Manieren ſo nennen darf, ſchwankt zwiſchen der Correctheit der Petrarchiſten und dem falſchen Pathos der Mariniſten [m]).

Mehr Aufmerkſamkeit, als man ihm gewöhnlich ſchenkt, verdient Franceſco Meloſio aus der venezianiſchen Stadt Della Pieve. Ihm gehören die beſten

l) Poeſie del Cavalier Frà *Ciro di Pers*, Venez. 1689. in 8.

m) Eins ſeiner Sonette fängt ſich an:

Con la fronte vermiglia e'l piè dorato
 Sorgea l'Aurora a ricondurne il giorno,
 Sorgea piangendo, e di fioretti adorno.
 Mentre ch' ella piangea, rideva il prato.

In einem andern nennt er die ſchwarzen Haarlocken auf der weißen Stirn ſeiner Geliebten ein Paradies in *Clair-obſcur* gemahlt (dipinto a chiaroſcuro il Paradiſo).

beſten komiſchen Sonette aus dieſer Periode [n]). Er parodirte den Styl der Mariniſten, beſonders ihre raffinirten Gedanken [o]). Drollig genug unterſucht er z. B. in einem Sonette die Gründe, warum ihm ſeine grauſame Geliebte den Gebrauch des Schnupftabacks unterſagt haben möchte, und findet, ſie habe es nur gethan, um nicht, wenn er nieſe, mitleidig ſagen zu müſſen: "Gott helf!" [p]) Unter ſeinen Werken ſind auch komiſche Arien und Recitative, und eine komiſche Oper, Sidonio und Dorisbe, die im J. 1642 zu Venedig aufgeführt wurde; eine der beſten aus dem ſiebzehnten Jahrhundert.

Eine neue Epoche ſchien für die edlere Satyre anzufangen, als der Mahler Salvator Roſa unter

n) Poeſie e proſe di *Franceſco Meloſio.* Venez. 1678. 3 Octavbändchen.

o) Er kündigt ihnen beſtimmt den Krieg an:
Voi che in ſtil Tarantara ſonante
Gonfiate, con pericol di crepare
E ſempre dietro al numero anelante
Giunger mai non ſapete al ſingolare.

p) Hier iſt das ergötzliche Sonett:
Non vuol, chi d'ogni guſto ogni hor mi priva:
Ch'io porti di Tabaco un piccol vaſo:
E quando il piglio, ſtà ritroſa, e ſchiva,
Quaſi, prima, che a me gli dia nel naſo.
Forſi, perch' egli hà in ſè virtù eſpulſiva,
S' hà con qualche argomento perſuaſo,
Che poſſa andarmi all' imaginativa,
E l' imagin di lei cancelli a caſo.
Over: perche ſuol raſciugar la teſtà
Teme, che non diſecchi, ò che non muti
Del pianto mio l'umida fonte, e meſta.
Ah nò. Che mentre provoca ſtranuti,
Ed è queſta mia vita à lei moleſta,
Le ſpiace avermi à dir, quel: *Dio t'aiuti.*

unter die Dichter trat [q]). Er war im J. 1615 im Neapolitaniſchen geboren, bildete ſein Talent zuerſt in Neapel, dann in Rom aus, fand als Mahler Bewunderer und Neider, und ſchien ſo wenig auch als Dichter glänzen zu können oder zu wollen, daß ihm ſeine Satyren, als ſie in's Publicum kamen, von Vielen abgeſprochen wurden [r]). Auf den Particularien ſeiner Lebensgeſchichte liegt noch hier und da ein zweideutiges Dunkel. Verläumdet worden ſcheint er zu ſeyn. Seine Satyren erklären auch deutlich genug, warum er ſich, beſonders in einem Lande, wie Italien, Feinde in Menge machen und den feindſeligſten Gerüchten ausſetzen mußte, ohne ſeine Gegner durch etwas anders zu beleidigen, als durch die derbeſte und bitterſte Sprache der Wahrheit. Salvator Roſa war ein rechtlicher Mann. Seine Verläumder, die ihm nachſagten, daß er eine Zeitlang zu einer Banditenbande gehört habe, waren ohne Zweifel geneigter, als er, nach Banditen-Art zu verfahren. Aber er war leidenſchaftlich, keck, und ſpöttiſch, unzufrieden mit der Welt, und zu ſehr zufrieden mit ſich ſelbſt. Er

q) Salvator Roſa's Leben iſt öfter erzählt, am genaueſten von Hrn. Prof. Fiorillo vor deſſen Ausgabe der Satyre Roſa's über den Mißbrauch der Mahlerei. Auch der neueſten und eleganteſten Ausgabe der Satire di Salvator Roſa, riſtampate a ſpeſo di *G. Balcetti*, Londra, 1791, iſt eine Lebensbeſchreibung vorgedruckt.

r) Darauf bezieht ſich ein Sonett, das er ſeinen Satyren beifügte. Er ſpielt darin mit ſeinem Vornahmen Salvator (Heiland), erkennt in ſeinen Gegnern manchen Pilatus und Judas, verbittet ſich aber übrigens alle Vergleichung zwiſchen ſich und dem Heilande der Welt, und erklärt nur, daß ſein Pindus die Schädelſtätte ſeiner Verläumder ſeyn werde.

Er haßte alles Unedle von Herzen; aber er war zu ſtolz und zu eigenſinnig, als daß er ſeinem Unwillen nur auf die edelſte Art hätte Luft machen ſollen. Man liebte in Geſellſchaften ſeinen Witz, aber ſchwerlich ihn ſelbſt. Seine Satyren ſchrieb er in der zweiten Hälfte ſeines Lebens. Er ſtarb im J. 1673.

Hätte Salvator Roſa die lachende und doch edle Satyre, die noch immer keinem Italiener hatte gelingen wollen, in die Litteratur ſeiner Nation eingeführt, ſo würde er in dieſer Dichtungsart Epoche gemacht haben. Aber ſo hell ſein Verſtand und ſo munter ſein Witz war, ſo wenig hatte er Talent zu der freien Ironie, deren nur ein kräftig liberaler Geiſt fähig iſt. Auch er hielt, wie ſeine Vorgänger auf dieſem Wege ſeit Arioſt, ſarkaſtiſche Strafpredigten in der Manier Juvenal's für ſatyriſche Poeſie. Wie jenem fehlte auch ihm ganz die philoſophiſche Geiſtesfreiheit des Horaz. Er brachte die italieniſche Satyre in der Hauptſache nicht weiter. Aber er ſchwang die Geiſſel geſchickter, als alle Nachfolger Arioſt's. Seine unaffectirte und männliche Sprache unterſcheidet ihn von den meiſten ſeiner dichtenden Zeitgenoſſen nicht weniger rühmlich, als ſeine kräftige Verachtung der Sitten, des Geſchmacks und der Denkart der Menſchen, die um ihn her den Ton angaben und herrſchten. Die drei erſten ſeiner Satyren haben den Mißbrauch der Muſik, der Poeſie, und der Mahlerei zum Inhalt. Den Verskünſtlern ſeiner Zeit, die größten Theils Mariniſten waren, ſagt er in ihrer eignen Manier, daß ſie am Himmel "das Saatkorn der Ewigkeit und einen Stall voll Sterne ſehen, und die Sonne zu einem Scharfrichter machen, der mit ſeiner Strahlenaxt den

Schatten die Köpfe abſchlägt" s). Auch die abgeſchmackten Namen der litterariſchen Akademien ſind ihm ein Geſpött t). Die Frechheit, mit der ſeine Zeitgenoſſen das Epithet der Göttlichkeit eben ſo freigebig einem Peter von Arezzo, als einem Arioſt, zutheilten, ſchmerzte ihn, ſo ſehr er ſelbſt Italiener war u). In der vierten Satyre: Der Krieg ſagt er wenig Neues. Anziehender und triſtiger iſt die fünfte und längſte, der er den Titel Babilonia gab. In dieſer erzählt er einen Theil ſeiner Lebensgeſchichte, zählt ſarkaſtiſch die Gründe ſeiner Entfernung von Neapel auf und beſchreibt ſeinen Aufenthalt in Rom, der Stadt, auf die ſich der Titel der Satyre vorzüglich bezieht. Schwerlich kamen dieſe gallenbitteren Herzenserleichterungen, die nur zu viel Wahrheit enthalten zu haben ſcheinen, vor Roſa's Tode in allgemeinen Umlauf x).

Auch

s) Mentre lor ſerba il Ciel da Corpi ſgombre
Biada d'Eternità, *Stalla di Stelle*,
E in penſarlo il penſier vien che s'adombre,
Fare il Sol divenir *Boia*, *che tagli*
Colla ſcura de raggi il Collo all' ombre.
Mà chi di tante Beſtie da ſonagli
Legger può le Pazzie, ſe i lor Libracci
Delle riſa d'ognun ſono i Berſagli.
Satir. I.

t) Quindi è, che i nomi lor ſono gl' Ozioſi,
Gl' Adormentati, i Rozzi, e gl' Umoriſti:
Gl' Inſenſati, i Fantaſtici, e gl' Ombroſi:
Quindi è, che dove appena eran già viſti.
Nell' Accademie i Lauri, e ne' Licei,
Infin gl' Oſti oggidì ne ſon proviſti.
Sat. I.

u) — Con eſecrandi contrapoſti
Oggi il dar del *Divino* è coſa trita
Agli ſporchi Aretini, agli Arioſti,

x) Z. B. die Stelle:
Mà quel che m' ange, e mi ſpaventa

Chi

Auch der letzten Satyre: Der Neid, fehlt es nicht an kräftigen Zügen. Aber man muß ein großer Freund von Strafpredigten ſeyn, um der herben Poeſie des Salvator Roſa nicht bald müde zu werden. Eine pſychologiſche Merkwürdigkeit iſt, daß dieſer Mann als Mahler ganz andern Ideen nachging und ſich vorzüglich in einer kühnen Darſtellung wilder Landſchaften gefiel.

* * *

Die zweite Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts wird von mehreren Litteratoren als die Zeit der Wiederherſtellung des guten Geſchmacks in der italieniſchen Poeſie geprieſen. Mit beſonderer Vorliebe nennen ſie uns mehrere Dichter, die in dieſer Periode das Ihrige beitrugen, den Styl der Mariniſten aus der Mode zu bringen. Aber das größte Verdienſt dieſer viel empfohlenen Dichter iſt doch nur eine natürlichere Darſtellung und eine correctere Sprache. Um dieſer Correctheit willen würdigte beſonders die Akademie Della Cruſca Manchen ihrer vorzüglichen Gunſt, wenn

Chi ci vien uom da ben, ſi parte un triſto;
E ſpeſſo il triſto aſſai peggior diventa:
Ed Jo lo sò, che in queſti lidi aſſiſto;
Quanti colmi di Dio, pieni di Zelo,
E Zelo, e Dio di rinegarci hò viſto.
Oh Babelle, ò Babel; non ſempre il Cielo
Di bambagia compon ſferze, e flagelli;
Nè ſempre i dardi ſuoi tempre han di gelo.
Penſier forſe ſariano aſſai più belli
I coſtumi addrizzare, e non le ſtrade,
Riformar l'ingordigia, e nò i capelli.

Sat. V.

wenn er ſich in ſeinen Verſen nur recht emſig der echt florentiniſchen Redensarten befliß und dadurch die Vervollkommnung des großen Wörterbuchs erleichterte; und wer die Ehre hatte, in dieſem Wörterbuche citirt zu werden, galt in Italien von nun an für einen claſſiſchen Autor.

Einen großen Dichternamen erwarb ſich der Arzt und Naturforſcher Franceſco Redi durch ſeine Dithyrambe: Bacchus in Toſcana [y]). Wäre er aber nicht Leibarzt des Großherzogs, ein verdienſtvoller Gelehrter, und ein eifriges Mitglied der Akademie della Cruſca geweſen, ſo hätte man ſeinen Dichterruhm wahrſcheinlich mit weniger Enthuſiasmus verkündigt. Die wirklich dithyrambiſche Darſtellung war ſchon längſt dem Angelo Poliziano [z]), und noch vor Kurzem ſelbſt dem regelloſen Marino in dem Idyll Ariadne bei allen Fehlern im Grunde beſſer gelungen. Das Gedicht des Redi iſt eine poetiſche Kritik aller italieniſchen Weine. Dieſe Kritik iſt eingefaßt in einen mythologiſchen Rahmen. Bacchus kommt durch Toſcana, ſetzt ſich mit ſeiner Ariadne an einem Hügel nicht weit von einem großherzoglichen Luſtſchloſſe nieder, und hält da ſeiner Geliebten eine lange lyriſche Rede über den Werth und die Eigenſchaften der bekannteſten Weine Italiens. Die Wahrheit und Feinheit dieſer Weinkritik hat vermuthlich auch den Effect des Gedichts in Italien nicht wenig befördert. Nachdem alle Weine die Muſterung paſſirt und gelegentlich alle übrigen Geträn-

y) Die Ausgabe: Bacco in Toſcana, di Franceſco Redi, Venez. 1763, in 8, enthält auch eine Zugabe von hundert und funfzig zum Theil ganz artigen Geſundheiten (Brindiſi) in Verſen.

z) Vergl. im erſten Bande S. 281.

Getränke, beſonders der Caffee und das Bier, kräf-tig verſpottet ſind, ſchließt Bacchus ſeine Rede mit der Erklärung, daß der Wein von Montepulcia-no der König aller Weine iſt. Nun fangen die Bac-chantinnen an zu tanzen; die Satyrn wälzen ſich auf der Erde; und die Dithyrambe iſt zu Ende. Von Verdienſt der Erfindung kann alſo hier gar nicht die Rede seyn. Die Wahrheit und Feinheit der poetiſchen Charakteriſtik der italieniſchen Weine kann nur ein Weinkenner richtig würdigen. Muſterhaft aber iſt in dieſem Gedichte die dithyrambiſche Verſification und die kräftige Sprache [a]). Hier und da blickt aus dem Dichter auch der Arzt und Phyſiologe hervor, z. B. wenn er von Arterien und Muskeln ſpricht [b]). Die Miſchung halb lateiniſcher und echt florentiniſcher Aus-drücke muß dem Style Redi's für die Italiener etwas Pikan-

a) Z. B.

Accuſato
Tormentato,
Condannato,
Sia colui, che in pian di Lecore
Prim' osò piantar le Viti,
Infiniti
Capri, e Pecore
Si divorino quei tralci,
E gli ſtralci
Pioggia rea di ghiaccio aſpriſſima.
Ma lodato,
Celebrato,
Coronato
Sia l'Eroe, che nelle Vigne
Di Petraja, e di Caſtello
Piantò prima il moſcadello.

b) Bacchus ſagt z. B.

Sù, sù dunque, in queſto ſangue
Rinoviam *l'arterie e i muſculi.*

Pikantes geben, das der Ausländer weniger empfin- det c), Redi ſtarb im J. 1697.

Die meiſten der vorzüglicheren Dichter dieſer Zeit ſchloſſen ſich an den litterariſchen Hofſtaat der Köni- gin Chriſtina von Schweden, die ihrem Thron und dem proteſtantiſchen Glauben entſagt hatte und lieber als katholiſche Bellettriſtin in Rom verherrlicht und beſungen, als in ihrem Vaterlande von redlichen Unterthanen verehrt und geliebt ſeyn wollte. Der An- ſtrich von Kenntniß des claſſiſchen Alterthums, den ſich dieſe Königin erworben hatte, wirkte nützlich auf ihre italieniſchen Verehrer. Wer ihr als Dichter ge- fallen wollte, mußte etwas der antiken Poeſie Aehn- liches wenigſtens affectiren. Auf dieſe Art ſcheint ihr Aufenthalt in Rom nicht wenig beigetragen zu haben, dem Reich der Mariniſten ein Ende zu machen. Aber auch ihr Uebergang von der proteſtantiſchen Kirche zur katholiſchen wirkte auf die italieniſche Poeſie. Bis auf die Epoche der Reformation in Deutſchland waren geiſtliche Gedichte auf's höchſte ein Anhang zu den Werken der Dichter von einiger Bedeutung geweſen. Auch noch im erſten Jahrhundert nach der Reforma- tion hielten es die Italiener in der poetiſchen Welt für rathſamer, von den kirchlichen Angelegenheiten wenig Notiz zu nehmen. Wer, wie Chiabrera, ein Paar verſificirte Schimpfreden gegen Luther und die Prote- ſtanten ausgeſtoßen hatte, glaubte des Guten dieſer

Art

c) Z. B. ſchon in der folgenden Zeile, Prepariam vetri *majuſculi* etc. — Bacchus nennt ſeine Ariadne ein Mal: *Arriannuccia leggiadribelluccia.* Solche Ausdrücke mach- ten den Sprachdilettanten eine Herzensfreude. Man hat auch das ganze Gedicht mit grammaticaliſchen Erläute- rungen verſehen.

Art genug gethan zu haben. Aber das kirchliche Beiſpiel, das Chriſtina von Schweden gab, ſchien auch einer poetiſchen Verherrlichung werth zu ſeyn. Es war eine gar zu merkwürdige Begebenheit, die Tochter Guſtav Adolf's, der für die Sache der Proteſtanten, wenn gleich nicht allein für dieſe, eine Armee nach Deutſchland geführt hatte und als Sieger gefallen war, in den Schooß der Mutterkirche zurückkehren zu ſehen. Daß Chriſtina ihrem Thron entſagt hatte, weil ihr die Regierungsgeſchäfte nur Verdruß und lange Weile machten, durfte man in Italien nicht wiſſen. Für ein Wunder der göttlichen Gnade mußte man dieſe Begebenheit halten und die katholiſch gewordene Chriſtina ſelbſt, ſo ein frivoles Geſchöpf ſie übrigens war, faſt als eine neue Heilige verehren. Durch dieſen Nimbus wurde der Schimmer von Gelehrſamkeit, der die erlauchte Proſelytin in Rom umgab, in den Augen der Freunde der Kunſt und Wiſſenſchaft zur Engelglorie erhöht. Zu der Akademie zu gehören, die ſie ſtiftete, wurde die beneidenswertheſte Ehre. Die kleinen Ehrengeſchenke, die ſie von ihrem geretteten Einkommen noch immer austheilen konnte, kamen auch in Betracht. So wurde die geweſene Königin des ſchwediſchen Reichs zur Königin einer Geſellſchaft von italieniſchen Dichtern und Reimern, die ſich zu ihrem Lobe nicht ſatt ſingen konnten. Und alle dieſe Dichter und Reimer hielten es für ihre Pflicht, die chriſtlich katholiſchen Geſinnungen, die ihre Patronin, wie ſie meinten, durch die glorreichſte That bewieſen hatte, auch ihren Verſen einzuverleiben.

Am beſtimmteſten trennte noch die geiſtliche Poeſie von der weltlichen Franceſco Graf von Lemene aus Lodi, ein wohlhabender Güterbeſitzer, der

der Königin Chriſtina wenigſtens nicht in der Abſicht, von ihr befördert zu werden, poetiſch den Hof machte[d]). Die Oden, in denen er dieſer Königin (la ſacra maeſtà di Suezia) und dem König Jakob II. von England huldigte, fielen bei allem Wörterpompe trivial genug aus. Eifriger Katholiciſmus herrſcht in ihnen ſtatt dichteriſcher Begeiſterung[e]). Aber ſeine übrigen Gedichte, außer denen, die ausdrücklich geiſtliche heißen, gehören zu den leichteſten und gefälligſten in ihrer Art, beſonders ſeine Schäferſpiele und Cantaten, wie er ſie nannte, d. h. idyllenartige und andre Monologen, die er beſonders für den Geſang beſtimmte[f]). Der Operngeiſt ſpricht aus allen dieſen Gedichten; wenig Gedanken, die nicht Jedermann haben könnte; aber ein natürlicher Empfindungston in lieb-

d) Der erſte Band der Poeſie diverſe del Sgr. Frauceſco de Lemene (Milano e Parma, 1726, 2 Voll. in 8vo) enthält die weltlichen, der zweite nichts als geiſtliche Verſe, poeſie ſacre genannt.

e) Z. B. in der Strophe:

Ma dove volgo i carmi? A cui ragiono?
A Te, ch' orni la chioma,
Invitto Coſtantin, di lauro auguſto?
No, benche già nel ſecolo vetuſto
Dar ti vedeſſe Roma
Guerrier di Chriſto, a la ſua Fede il Trono.
GIACOMO, hor parlo a Te Figlio del Tuono:
Figlio del Tuon, ſe Folgore Tu ſei,
Ch' abbatte de gli error l'empia Babelle.
Goda ſovra le ſtelle
L'immortal Coſtantino i ſuoi trofei.
Ma da le ſtelle intanto a Te tramande
Il titol di Pietoſo, e quel di Grande.

f) Raccolta di *cantate a voce ſolo* iſt ihr Titel in den Werken des Lemene.

lieblichen Verſen [g]). Als geiſtlicher Dichter wollte ſich der Graf von Lemene beſonders hervorthun. Er brachte alſo die geſammte Theologie nach dem katholiſchen Bekenntniß in Sonette und Hymnen, die er in ſieben Tractate (trattati) eintheilte. Dieſer Sammlung gab er ohne Bedenken den Titel: Gott (Dio), und widmete ſie dem Vicegott (Vicedio) Innocenz XI. Geiſtliche Singſpiele fügte er als Zugabe bei. Er ſtarb, ſiebzig Jahr alt, im J. 1704.

Der zweite Pindar ſeiner Nation nach Chiabrera wollte Aleſſandro Guidi werden. Er war im J. 1650 zu Pavia geboren. Die Königin Chriſtina ſchenkte ihm ihre vorzüglichſte Gewogenheit. Sie zog ihn nicht nur an ihren Hof zu Rom, wo er förmlich in ihre Dienſte trat; ſie arbeitete auch gemeinſchaftlich mit ihm an einigen Gedichten. Ein Schäferſpiel Endymion mußte Guidi auf Befehl ſeiner Königin nach ihrem Plane verfaſſen, und ſie ſelbſt fügte mehrere

g) Z. B. in einer Art von Canzonette aus einer Cantate:
La bella Sirenetta,
 Che l'alma mi rapì,
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.
Scioglie voce homicida,
 Move ſguardo pietoſo,
 E con labbro vezzoſo
 O ride, o par che rida.
Diſpenſa, ſe canta,
 Tormento, piacere,
 Ti lega, t'incanta,
 Ma fa bel vedere.
 E ſe ben, ch' ella offende, e che diletta,
 Qual' hor ſi vagamente il labbro aprì.
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.

rere Verſe hinzu, die ſich noch jetzt von den übrigen durch kleine Striche unterſcheiden, in die man ſie eingeklammert hat, damit ſie nicht verkannt würden. Berühmter, als dieſer Endymion, ſind Guidi's Oden geblieben [h]); und wenn eine feierlich correcte Sprache und eine nicht immer mislungene Nachahmung pindariſcher Wendungen und Bilder hinreichte, einen Dichter zu einem neuen Pindar zu machen, ſtände Guidi auf dem Platze, auf den ihn die Litteratoren ſeiner Nation gern ſtellen möchten. Große Gedanken, die das Innerſte des Geiſtes ergreifen und das Gefühl eines höheren Daſeyns wecken, kommen in dieſer Odenpoeſie nicht vor; auch keine kühneren Spiele der Phantaſie, als die dem Nachahmungsgeiſte möglich ſind. Aber von katholiſcher Rechtgläubigkeit ſind die Oden Guidi's durchdrungen [i]). Die beſchreibenden Stellen ſind das Beſte in ihnen, wenn gleich auch da die

h) In den Poeſie d'Aleſſandro Guidi, Verona, 1726, in 8vo, findet man alle dieſe Gedichte beiſammen.

i) In der erſten Ode, die an den Pabſt Clemens XI. gerichtet iſt, heißt es z. B.

Così poc' anzi all' immortal *Criſtina*
Feſte del gran preſagio illuſtre dono,
Che qualunque io mi ſia, cantai ſul Tebro,
E Roma allor da tutti i ſette Colli
Alzò ſua ſpeme, e rallegrò gli affanni
Degli antichi ſuoi danni,
Ed il gran dì delle future coſe
In mente ſi ripoſe:
La ſanta allor Religion converſe
Ambo le luci in Cielo
Di lieto pianto aſperſe;
E, ſe non mente il vero,
Una candida luce i Templi cinſe,
E un bel raggio ſi ſpinſe
Entro il ſacro di Piero ampio ſoggiorno,
E andò lambendo il ſommo Altare intorno.

die Pindarismen zuweilen ein wenig grell gegen ihr griechiſches Vorbild abſtechen k). Ein großes Geſchäft machte ſich Guidi noch aus der geiſtlichen Arbeit, die lateiniſchen Homilien des Pabſts Clemens XI. in italieniſche Verſe zu überſetzen. Der Verdruß, den er über einen gefährlichen Druckfehler empfand, der ſich in dieſe Ueberſetzung eingeſchlichen hatte, ſoll ſeinen Tod beſchleunigt haben. Er ſtarb im J. 1712.

Noch reicher, nicht an Ideen voll poetiſcher Kraft, aber an wohllautenden und nicht verwerflichen Verſen war Benedetto Menzini von Florenz, ein immer fleißiger Dichter. Das Glück hatte ihn wenig begünſtigt. Er war von geringer Abkunft und ſtrebte vergebens nach Beförderung, bis ſich die Königin von Schweden ſeiner annahm und ihn ihrer Akademie beigeſellte. Als dieſe Gönnerin der italieniſchen Poeſie im

k) Zur Probe kann ein Theil einer Strophe (denn dieſe Strophen ſind lang) aus derſelben Ode dienen:

Regna CLEMENTE, e vive Roma ancora,
Roma, ſotto il cui piè poc' anzi il tuono,
E il turbine faceano aſpra dimora.
Tratti dall' ira in guerra
Procelloſi vapori alzar le fronti
Dal centro della terra,
E ſcoſſe il fianco de' Latini monti,
Ondeggiar ſi vedean le Reggie, e i Tempj;
E le gran moli antiche
Temean gli ultimi ſcempj.
Stava penſoſo il Tebro
Paventando ſmarrir l'uſato corſo,
Nè ſperando ſoccorſo
Già ſi credea coſtretto
Per voragini cieche, e ſtrade ignote
Gire al mar ſenza nome, e ſenza lido.
L'Aquila del' Tarpeo, che alle remote
Nubi ſovente trionfando corſe.

im Jahr 1689 ſtarb, wußte Menzini wieder nicht, wovon er leben ſollte. Zuletzt gab ihm der Pabſt Innocenz IX. ein Canonicat. Er erfreute ſich deſſen aber nicht lange; denn er ſtarb bald darauf, im J. 1708. Faſt in allen Dichtungsarten, außer im Drama, hat er ſich verſucht. Vor den Auswüchſen der mariniſtiſchen Poeſie hüthete er ſich ſorgfältig. Er affectirte nicht, und die Sprache ſtand ihm zu Gebot. Aber ſein poetiſcher Geſichtskreis war ſehr beſchränkt. Seine paſſive Vernünftigkeit iſt ſo ermüdend wie ſeine monotone Eleganz. Gern erwähnt er ſelbſt ſeines Dichterberufs und des Muths, den ihm ſeine Freunde zuſprachen [l]). Mehr, als ſeine Lieder und Canzonen ſcheint ſeine Poetik in Verſen gefallen zu haben. Er mißt in dieſem Lehrgedichte das poetiſche Verdienſt ungefähr nach dem Maßſtabe ſeines eignen Talents, aber doch ohne es ſelbſt zu wiſſen. Vor allen poetiſchen Tugenden rühmt er den Kunſtfleiß [m]). Taſſo verhält ſich,

l) Eine Canzone fängt an:
Diaſi lode al mio Redi; egli promiſe,
Che un giorno avrei corona,
Se all' Argivo Elicona
Il piè volgea, dove a me 'l cielo arriſe.
Nel tempio del mio cuor ſacrai ſuo detto,
Che ſembreria ſciocchezza
Di ciò, che più ſi apprezza,
Non averne quaggiù fervido il petto:
Jo preſtai fede al vero,
Poi moſſi al gran ſentiero.

m) Er nennt den Kunſtfleiß geradezu die Kunſt.
Or vedi, come *l'Arte* è, che diſſerra
Le dubbie ſtrade: e come dal profondo
Pelago uſcendo, il porto al fin ſi afferra.
Apollo oricrinito, Apollo il biondo,
Se dir baſtaſſe, ogni poeta il dice,
E nel ſuo dir pargli toccare il fondo.

Ob

ſich, nach Menzini's Kritik, zu Arioſt, wie Virgil zu Homer; und Arioſt und Homer haben den Fehler mit einander gemein, daß ſie durch einen zu niedrigen Styl gegen die epiſche Grandezza ſündigen [n]). Eine poetiſche Beſchreibung des Paradieſes (Paradiſo terreſtre) iſt nicht das ſchlechteſte unter Menzini's Gedichten. Hoch erhoben werden von einigen Litteratoren ſeine Satyren [o]). Faſt ſcheint ihm dieſe Art von Poeſie die natürlichſte geweſen zu ſeyn, ſo wenig Satyre er auch in ſeine übrigen Gedichte hat einfließen laſſen; denn er zeigt da eine Kraft und Keckheit, die man an ſeinen übrigen Verſen vermißt. Aber man findet auch bald, daß dieſe Kraft und Keckheit nicht rein poetiſch iſt. Er tauchte, wie er ſelbſt ſagt, ſeine Feder in Galle, weil es ihm mit ſeinen dichteriſchen Bemühungen andrer Art nicht nach Wunſche ging [p]). Wer an Invectiven und dunkeln Anſpie-
lun-

Oh di ſenno e di cuor turba infelice!
 Ogni raggio, che a Febo il crin circonda
 Aspra faſſi per voi folgore ultrice.
Pur, ſe ti piace di ſolcar queſt' onda,
 Oſſerva meco, ſe le ſirti e i flutti
 Schiviam per *Arte*, a' deſir tuoi ſeconda.

n) Ancor che *l'umil* ſtilo
 All *epica grandezza* faccia oltraggio.

o) In die mir bekannte Sammlung der Rime di Benedetto Menzini, Firenze, 1731, in vier Octavbänden, ſind die *Satire* nicht mit aufgenommen; aber ſie ſind dem vierten Bande als eine Zugabe hinter dem Regiſter angehängt, vermuthlich ohne Wiſſen der Cenſur.

p) Die dritte Satyre fängt an:
Anch' io volea cantar d'aſſalti, e d'armi,
 E dando a divorar carne d'eroi,
 Del ventoſo polmon far tromba a' carmi.
Ma per me, Apollo, ſon ſeccati i tuoi

Ruſcel-

lungen, und an den ſprüchwörtlichen Florentinismen, die dieſen Satyren die pikanteſte Natürlichkeit geben ſollen, kein Wohlgefallen findet, wird ſich nicht leicht durch alle hindurch arbeiten.

Gewiſſenhafter enthielt ſich Vincenzo da Filicaja aller Poeſie, die auch nur den Schein des Anſtößigen hatte. Sein durchaus ernſthafter Charakter ſchränkte ſein Dichtertalent ſogar faſt ausſchließlich auf moraliſche und religiöſe Ideen ein. Dieſe Beſchränkung war nicht affectirt. Als Menſch ſtand kein italieniſcher Dichter dieſer Zeit in allgemeinerer Achtung, als Filicaja. Er bekleidete zu Florenz, wo er im J. 1642 geboren war, mehrere öffentliche Aemter; und die Armen und Hülfsbedürftigen ehrten ihn als ihren Schutzgeiſt. Mit ſeinen Verſen that er geheim. Aber zwei Zeitgedichte von ihm, eine Trauer-Ode auf die Belagerung von Wien, und eine Triumph-Ode nach dem Entſatze dieſer Stadt machten ihn ſo berühmt, daß er ſeit dieſer Zeit zu den erſten Dichtern der Nation gezählt wurde. Die Königin von Schweden ſchrieb in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken an ihn. Filicaja beſang nun auch ſie in einer Ode, in der er von ihr wie von einem übermenſchlichen Weſen ſpricht [q]).

Er

Ruſcelli ameni, e dopo alla gran cena
 Da bever non avranno gli auvoltoi.
Pur tenterò con ſatireſca avena,
 Mentr' io bagno nel fiele il labro ſecco,
 Far ſentire una zolfa orrenda, e piena.
Dunque a Curculion, teſta di becco,
 Appreſtate o ſchiavacci al ponte a mare
 In luogo della toga un vil giuſecco.

q) Man höre ihn:
Coſtei chi è, che a ſe fa guerra, e inveſte

I pro-

Er lebte bis zum J. 1707. Alle ſeine Gedichte haben eine gewiſſe claſſiſche Würde. Das Studium der Alten und der Italiener des ſechzehnten Jahrhunderts hatte auf keinen ſeiner Zeitgenoſſen beſtimmter gewirkt, als auf ihn. Wie vertraut er mit der alten Litteratur war, beweiſen beſonders ſeine lateiniſchen Gedichte [r]). Nur etwas Neues vermochte er nicht zu leiſten. Seine Oden und Sonette gehören indeſſen zu den beſten in der ernſthaften Art [s]). Nur zuweilen wird ſeine

I proprj affetti, e fa dubbiar, ſe coſa
Sia terrena, o celeſte?
Coſtei di ſe gentil nemica, e amante,
Che 'l Tron ripudia, e col gran Dio ſi ſpoſa?
Coſtei, che al Mondo, al cieco Mondo errante
Moſtra del Ciel i veri
Spinoſi ardui ſentieri?
Qual ſarà penna, che di là dall' Alpe
Oltre ad Abila, e Calpe
La porti a volo? e qual di lei ſia degna
Sfera che poi ſoſtegna
Il glorioſo fortunato incarco,
Onde or la Terra, e'l Ciel dappoi ſia carco?

r) Sie ſtehen in der neuen Ausgabe der Opere di Filicaja, Venez. 1781; zwei Octavbändchen.

s) Hier iſt die erſte Strophe der berühmten Ode auf den Entſatz von Wien.

Le corde d'oro elette
Su ſu, Muſa, percuoti, e al trionfante
Gran Dio delle vendette
Compon d'Inni feſtoſi aurea ghirlanda.
Chi è, chi è che a lui di contraſtar ſi vante,
A lui, che in guerra manda
Tuoni, e tremuoti, e turbini, e ſaotte?
Ei fu, che 'l Tracio ſtuolo
Ruppe, atterrò, diſperſe; e il rimirarlo,
Struggerlo, e diſſiparlo,
E farne polve, e pareggiarlo al ſuolo.

 Tu

ſeine Poeſie, wenn er von Gott und der Königin Chriſtina faſt mit gleichem Andachtsenthuſiasmus ſpricht, unleidlich [t]).

Zu den correcten Dichtern aus dieſer Periode gehört noch Aleſſandro Marchetti von Piſtoja, ein Mann von vielen Kenntniſſen. Er überſetzte den Lucrez in italieniſche Verſe [u]). Die Gedichte des Filippo Leers von Rom, vermuthlich von niederländiſcher Abſtammung, haben ähnliche Verdienſte. Auch Carlo Maria Maggi, Rathsſecretär und Profeſſor der griechiſchen Litteratur in ſeiner Vaterſtadt Mailand, machte ſich durch mancherlei nicht verwerfliche Gedichte bekannt. Im mailändiſchen Dialekt ſchrieb er ein Luſtſpiel.

Der letzte dieſer Dichter, deren Werke in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts eine Art von elegantem Cyklus bildeten, iſt Giovanbattiſta Zappi von Imola. Er brachte den größten Theil ſeines Lebens als Advocat in Rom zu. Auch ſeine Frau, eine Tochter des Mahlers Maratti, machte artige Verſe. Unter ſeinen eignen zeichnen ſich beſonders die leichten Canzonetten und einige Madrigale aus. Er ſtarb im J. 1719.

* * *

Die

Tu un punto, un punto ſolo.
Chè ei può tutto: e Città ſcinta di mura
E' chi ſede ha in ſe ſteſſo, e Dio non cura.

t) Z. B. wenn er ſingt,
Tutto in Dio m' immergo,
Sì m' inſegnò Coſtei, Coſtei, ch' è vera
Reina, e ſenza regno impera.

u) Seine Sonette und Canzonen hat ſein Sohn Franceſco der Vita d'Aleſſandro Marchetti (Venez. 1755, in 4to) beigefügt.

Die dramatiſche Poeſie kränkelte indeſſen kümmerlich fort.

Den letzten Verſuch, den Italienern Trauerſpiele in der Manier des lateiniſchen Tragikers Seneca aufzudringen, machte der Juriſt Vincenzo Gravina. Mit dem Ruhme dieſes Profeſſors des bürgerlichen und canoniſchen Rechts, der bis zum J. 1718 lebte, würde es übel beſtellt ſeyn, wenn ſeine juriſtiſchen Werke nicht mehr werth wären, als ſeine Verſe. Abgerechnet eine gewiſſe philologiſche Haltung des Styls, ſind ſeine fünf Trauerſpiele Palamedes, Andromeda, Appius Claudius, Papinian, und Servius Tullius [x]) ſo ſteif und trocken, daß man ſie nur unter dem Titel Juriſtiſche Nebenſtunden als etwas Beſonderes in der Litteratur anführen ſollte. In dem Papinian machen die Furien den Chor [y]).

Talent

x) Auf dem Titel dieſer *Tragedie* (Venez. 1740, in 8vo) iſt hinter *Vincenzo Gravina* auch nicht vergeſſen hinzuzuſetzen *Giuriſconſulto;* und dieſes Giuriſconſulto iſt noch beſonders bei jedem Stücke wiederhohlt, als ob es juriſtiſche Trauerſpiele ſeyn ſollten.

y) Da ſprechen die Furien in juriſtiſchem Pathos:
Della caligine figlie peſtifere
Noi ſiam le Furie, ſorte dal Tartaro,
Per l'empio cerebro di rabbia incendere
A chi la naſcita, e la potenzia
Trae da Settimio, invitto Ceſare;
Ch' a doppia ſobole laſcio l'Imperio.
Ma 'l primogenito voluto à ſpargere
Di Geta candido il ſangue innoſſio,
Tutto per traere a ſe 'l dominio.
E con commettere tal ſcelleraggine
Credea lo ſtolido più lieto vivere.

Talent zur dramatiſchen Poeſie hatte unverkennbar Pier Jacopo Martello, Profeſſor der ſchönen Litteratur und Rathsſecretär in ſeiner Vaterſtadt Bologna, wo er im J. 1727 ſtarb. Aber er gerieth ſogleich beim Auslaufe auf einen neuen Irrweg. Zum erſten Male zeigt ſich in ſeinen Schauſpielen, deren eine anſehnliche Menge ſind [z]), der Andrang der franzöſiſchen Litteratur gegen die italieniſche. Martello, der zur tragiſchen Darſtellung noch ungleich mehr Beruf, als zur komiſchen, fühlte, glaubte, dem italieniſchen Trauerſpiele nicht beſſer aufhelfen zu können, als durch ſchulgerechte Nachahmung der Manier des Corneille und Racine, deren Ruhm ſich zu ſeiner Zeit durch ganz Europa zu verbreiten anfing. Sein blinder Nachahmungseifer ging ſo weit, daß er ſogar die im Italieniſchen unerträglichen Alexandriner mit Reimen, die ſeitdem auch, ihm zu Ehren, bei den Italienern Martellianer hießen, zur Versart ſeiner Trauerſpiele wählte. Hätte er ſeine Muſter mit mehr Ueberlegung nachzuahmen verſtanden, ſo würde er leicht beſſere Trauerſpiele zu Stande gebracht haben, als man bis dahin im Italieniſchen hatte [a]). Mit den Luſtſpielen, die er eben ſo verſificirte, machte er eben ſo wenig Epoche.

Statt

Perchè diſcendere credono gli uomini
La ſorte proſpera dalla potenzia.

z) Auf das Teatro Italiano di Pier Jacopo Martello, Rom, 1715, in zwei großen Octavbänden, folgten noch drei Bände: Seguito del Teatro &c. Auch Rime und Proſe von ihm ſind zu haben, in denen ſich unter andern ein langes Gedicht auf die Augen Jeſu befindet.

a) Italieniſche Alexandriner machen einen ſeltſamen Eindruck, wenn man ſich kurz zuvor mit Dichtern des ſechs-

zehn-

Statt regelmäßiger Luſtſpiele wurden jetzt in Italien die unregelmäßigſten nach ſpaniſchen Originalen aufgeführt. Nur die Oper ſchien immer mehr beſtimmt, das Nationalſchauſpiel der Italiener werden zu ſollen. Die Reform der Oper durch Apoſtolo Zeno war deßwegen eine um ſo merkwürdigere Begebenheit für die italieniſche Poeſie, weil dieſer Mann gerade zur rechten Zeit kam.

Apoſtolo Zeno.

Nach einer langen Zwiſchenzeit, in der die beſſeren Dichter der Italiener die Poeſie nur innerhalb ihrer alten Grenzen nothdürftig behaupteten, empfand Apo-

zehnten Jahrhunderts beſchäftigt hat. Indeſſen wußte Martello ſie ganz gut zu verarbeiten. Hier iſt eine Stelle aus der erſten Scene der Perſelide.

Ruſtano.

Signor, vedi a' tuoi piedi il tuo fedel Ruſtano,
Che t'annuncia vicino l'arrivo del Sultano.

Muſtafa.

Su dunque ogni dimora, Campioni miei, ſi rompa;
L'apparato di guerra oggi ſi cangi in pompa:
Vadaſi al genitore, ed il paterno ciglio
Goda de' ſuoi trionfi ne' trionfi d'un figlio.
Ma per qual via s'avanza?

Ruſtano.

Credo, Signor, per quella
Che i marmorei ſepolchri de' Perſi Rè fan bella.
Ma Zeanghir?

Muſtafa.

Viſire, il buon germano è altrove
Preſſo a goder gli effetti di noſtre, e di ſue prove:
E gli è in Tauris.

Apoſtolo Zeno, ein Venezianer von griechiſcher Abkunft (denn ſeine Eltern waren Flüchtlinge von der Inſel Candia) das dringende Bedürfniß einer Veredelung der Opernpoeſie, und den Beruf, unter vielen andern Geſchäften auch dieſes zu übernehmen. Er war im J. 1669 geboren. Bei der erſten Entwickelung ſeiner Talente ſchien er nicht zum Dichter beſtimmt zu ſeyn, wenn er gleich Verſe machen konnte. Das Studium der Geſchichte, der alten und der neueren, beſchäftigte ihn vorzüglich. Aber eben dieſes Studium veranlaßte ihn zur Reform der italieniſchen Oper. Die Trauerſpieldichter hatten von jeher den Stoff zu ihren Erfindungen mit dem meiſten Glück aus der Geſchichte genommen. Dieſelbe Richtung glaubte Apoſtolo Zeno der Oper geben zu müſſen, wenn ſie mehr werden ſollte, als ſie ſeit Rinuccini geweſen war, das heißt, mehr, als ein dramatiſirter Geſang ohne dramatiſches Intereſſe. Den mythologiſchen Stoff wollte er deßwegen nicht verbannen, nur nicht ſich auf ihn beſchränken. Aehnliche Verſuche hatten ſchon Graf Teſti und Andre gemacht; aber ſie waren zu ſchwach geweſen, einen beſtimmten Ton anzugeben. Zeno's Opern wurden von den Muſikern und dem Publicum mit ſolcher Gunſt aufgenommen, daß der Kaiſer Carl VI. den berühmten Candioten an ſeinen Hof berief und ihm die zwei heterogenen Aemter eines kaiſerlichen Hiſtoriographen und eines Theaterdichters übertrug. Zeno diente dem kaiſerlichen Hofe in Proſe und in Verſen, ſo gut er konnte, bis in ſein achtzigſtes Lebensjahr. Er ſtarb im J. 1750, als ihn Metaſtaſio, ſein Nachfolger in der Opernpoeſie, ſchon verdunkelt hatte. Außer mancherlei Schriften, die ſeine Beleſenheit und ſeinen Fleiß beweiſen, hat er nicht we-

niger

niger als ſechzig dramatiſche Werke und faſt alle für die Muſik geliefert [b]).

Werke der höheren Begeiſterung und des Genies, das die Natur in ihrem Innerſten ergreift und in hinreiſſender Darſtellung wiederhohlt, ſind die Opern des Apoſtolo Zeno nicht. Aber unter den Gedichten vom zweiten Range gehören ſie zu den vorzüglichſten in ihrer Art. Apoſtolo Zeno hatte dichteriſches Gefühl und geſunden Verſtand. Er war ein glücklicher Verſificator; aber er ſuchte das Weſen der Poeſie nicht in ſchöner Verſification. Seine Phantaſie hob ihn nicht hoch; aber ſie führte ihn auch nicht irre. Er verſtand ſich ſelbſt, ging ſeinen Dichterſchritt mit männlichem Ernſte, affectirte keine Originalität, und ſchmiegte ſich noch weniger als Nachahmer in fremde Formen. So gelang es ihm, ſeinen Opern eine Kraft zu geben, die ſie auch ohne Begleitung der Muſik nicht verläugnen. Auch wo man ſie nicht bewundert, lieſet man ſie doch gern, überſieht die matten Stellen, und freut ſich der kräftigen und wahren, an denen ſie leicht ſo reich ſeyn mögen, als alle ernſthaften Theaterſtücke der Italiener vor Apoſtolo Zeno an ähnlichen Stellen arm ſind. Für das Ernſthafte allein hatte Zeno dramatiſches Darſtellungstalent. Seine komiſchen Opern ſind erzwungen. Eine unter ihnen, der Don Quixote [c]), verdankt alles komiſche Intereſſe, das ihr nicht abgeſprochen werden kann, dem ſpani=

b) Die vorzüglichſten ſind geſammelt in den Poeſie drammatiche di Apoſtolo Zeno, Venez. 1744, in 10 Octavbänden.

c) Don *Chiſciotte*, in den Opp. Tom. IX.

ſpaniſchen Roman, aus dem ſie in der Hauptſache entlehnt iſt. Aber die tragiſchen Opern Zeno's ſind die erſten wahren Tragödien der Italiener. Der muſicaliſchen Compoſition kommen ſie nicht gefällig genug entgegen. Beſonders ſind die Recitative für den muſicaliſchen Vortrag zu lang. Aber dieſe Recitative haben den wahren Ton des feierlichen und doch natürlichen Dialogs, den die älteren italieniſchen Tragiker im Styl des Seneca durch prunkende Phraſen und langgedehnte Perioden erſetzen wollten [d]). Um die Schönheit des dramatiſchen Plans gab ſich Zeno zu wenig Mühe, wenn wir ſeine Stücke als Trauerſpiele rich-

d) Wie natürlich und anſpruchlos iſt z. B. in der Oper Iphigenie die Stelle, wo Agamemnon ſeiner Gattin die Beſtimmung ihrer Tochter verbergen will;

Clitenneſtra.

Con che intrepida fronte
Viene il crudel!

Agamennone.

La Figlia
S'attende al Tempio. A Clitenneſtra piace
Non ubbidir. Sprezza il comando, e il Nume.

Clit.

Fuor della figlia altro mancava all' ara?

Ag.

Nulla: le veſti, le ghirlande, i fochi. . . .

Clit.

Di vittima non parli?

Ag.

E le giovenche apparecchiate ancora,
Che da vergine man ſvenar ſi denno.

Clit.

E le giovenche ancor?

Ag.

Si. [Qual richieſta!]

richten. Aber mit dem Plan einer Oper es genauer zu nehmen, ſchien ihm vielleicht nicht einmal der Mühe werth, weil das Publicum, für das er ſchrieb, doch wenig darauf geachtet haben würde. Denn zum Weſen der Oper ſchien damals ſchon theatraliſcher Pomp und Lärm ſo nothwendig als gute Muſik zu gehören, und die Zuſchauer waren mit Sehen und Hören ſo überflüſſig beſchäftigt, daß ihnen höchſtens etwa ſo viel Freiheit des Geiſtes übrig blieb, als nöthig war, den poetiſchen Werth einzelner Scenen und das gehaltene Intereſſe des Ganzen zu ſchätzen.

Wie viel Zeno's Opern den Muſikern noch zu wünſchen übrig ließen, muß der Geſchichtſchreiber der Muſik erzählen. Seinen Arien merkt man den Mangel der rhythmiſchen Ründung, die ſchon eine halbe Muſik ſeyn ſoll, noch öfter an, als den Recitativen. Zuweilen gelang es ihm aber doch, den ſchönſten Sylbentact mit kräftigen und beſtimmten Worten ſo zu vereinigen, wie es der Geiſt der Opernarie verlangt. Den Sturm der Leidenſchaft verſtand er dann mit eben der Wahrheit zu mahlen [e]), als Rührung und Zärtlichkeit [f]). Faſt nie opferte er die Wahrheit der Empfin-

e) Z. B. in der Cantate Siſſara ſingt dieſer Feldherr:
Torri eccelſi a terra andranno;
Sorgeranno
Monti d'oſſe e di ruine,
E ſquarciate,
Lacerate
Seno e crine,
Ebrea madre piangerà.

f) Z. B. in der Iphigenie ſingt dieſe beim Abſchiede von ihrer Mutter:
Madre diletta, abbracciami.

pfindung einem ſchimmernden oder ſententiöſen Gedanken auf; aber er wußte auch einen intereſſanten Gedanken, in wenigen Worten ausgedrückt, zu einem ſehr beſtimmten Empfindungsgemälde zu machen [g]). Eben ſo ergriff er zuweilen in einer glücklichen Antitheſe die Natur, ohne mit ihr zu ſpielen [h]). Er ſcheint auch der erſte Operndichter geweſen zu ſeyn, der Empfindungen durch ein Gleichniß in Arien mahlte [i]).

Nach

Piu ti non rivedrò.
Perdona al genitore,
Conſerva mi il tuo amore.
Conſolati; non piangere;
E in pace io morirò.

g) Z. B. wenn Iphigenie ſingt:
Verace o menzognera,
Ti credo, o luſinghiera
Mia ſperanza,
Il raggio tuo ſereno,
Se non remedia al duolo,
Sarà conforto almeno
Alla coſtanza.

h) In der Oper Griſelde ſingt dieſe, als ſie eine ländliche und vaterländiſche Gegend wiederſieht:
Care ſelve, a voi ritorno,
Sventurata paſtorella.
Quello é pure il patrio monte;
Queſta é pur l'amica fonte;
E ſol io non ſon pur quella.

i) Z. B. in der Arie im Don Quixote:
Se il Sol non feconda
Col raggio ſereno
L'umor, che ha nel ſeno
La bella conchiglia,
Confuſo coll' onda
Perduto ſen va.

Ma

Nach Apoſtolo Zeno kann kein italieniſcher Dichter aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zunächſt auf eine ſo ehrenvolle Erwähnung Anſpruch machen, als Niccolò Fortinguerra, geboren zu Rom im J. 1674. Hätte er mit ſeiner Poeſie Epoche gemacht, ſo würde ihn der Geſchichtſchreiber der Litteratur über alle Dichter dieſes Zeitalters ſtellen müſſen. Aber rühmlich genug war es auch, ohne der Poeſie eine neue Richtung zu geben, die verwandten Manieren Arioſt's, Berni's, und Taſſoni's durch die glücklichſte Nachahmung in einer einzigen Manier voll Witz, Verſtand und praktiſchem Sinn muſterhaft zu wiederhohlen.

Fortinguerra's Talente drängten ſich ſo wenig vor, daß es ihm, als er ſchon längſt ein gebildeter Mann war, noch immer nicht einfiel, mit Arioſt zu wetteifern. Er lebte in litterariſcher Muße, um eigne Autorſchaft unbekümmert. Oft unterhielt er ſich, wie er ſelbſt erzählt [k]), mit ſeinen Freunden über die Dichter ſeiner Nation. Eines Abends, als von Arioſt mit enthuſiaſtiſcher Bewunderung geſprochen wurde, ſtimmte Fortinguerra gern mit ein. Aber ſo ganz unnachahmlich, wie ſeine Freunde meinten, ſei denn doch, behauptete er, Arioſt immer noch nicht. Im fröhlichen Gefühle ſeiner Kraft machte er ſich verbindlich, einen

Ma quando feriſce
Lo ſcoglio tenace
Dov' ella ſen giace,
Paſſando il calore
Per fine all' umore,
Poi gemma ſi fa.

k) In einem Briefe an einen Freund. Er ſteht vor der artigen Ausgabe des Ricciardetto, Lond. 1767, in 3 Octavbändchen.

einen epiſchen Geſang in Arioſt's Manier, der wenigſtens unterhaltend für ſeine Freunde ſeyn ſollte, noch in derſelben Nacht zu Stande zu bringen. Ob er nicht längſt, wenn auch nur in halbem Scherze, an ein ſolches Unternehmen gedacht hatte, ſagt er nicht. Wahrſcheinlich lag ſchon der Plan zu einem ſolchen Gedichte wenigſtens zum Theil in ſeinem Kopfe fertig. Er hielt Wort. Der erſte Geſang ſeines Richardett's (Ricciardetto) wurde in derſelben Nacht angefangen und geendigt. Er las ihn ſeinen Freunden vor. Ihr lauter Beifall war ihm Belohnung genug. Auf ihr beſtändiges Verlangen ſetzte er in guten Stunden das angefangene Werk fort. So wuchs es zu einem Gedichte von dreiſſig Geſängen an. Der Ruhm dieſes Gedichts verbreitete ſich bald. Aber unter keiner Bedingung wollte Fortinguerra erlauben, daß es vor ſeinem Tode gedruckt würde. Er ließ den Verfaſſer Carteromaco (nach der griechiſchen Ueberſetzung des Namens Fortinguerra) heißen; und dieſen Namen behielt er auf dem Titel ſeines Werks auch nach ſeinem Tode. Er ſtarb im J. 1735.

Die einzige Urſache, warum Fortinguerra ſo zurückhaltend mit ſeinem Werke that, war wohl ſeine Beſcheidenheit nicht. Er zog den Frieden, in dem er lebte, den Verdrießlichkeiten vor, auf die er gefaßt ſeyn mußte, ſobald er mit der Geiſtlichkeit in öffentliche Fehde trat. Denn der Spott über die Entweihung des Chriſtenthums durch den verdorbenen Clerus iſt das kräftigſte Salz ſeines Richardett oder Ricciardetto. Den Namen gab er dieſem Gedichte nach einem neuen Paladin Carl's des Großen. Die Erfindung ſcheint größten Theils von ihm ſelbſt zu ſeyn, wenn er gleich, wie Arioſt den falſchen Turpin, einen Meiſter Garbolin ſeinen glaubwürdigen Gewährsmann

mann nennt. An ſymmetriſcher Einheit des Plans war ihm auch eben ſo wenig, als ſeinem poetiſchen Lehrer Arioſt, gelegen. Mit der wirklichen Geſchichte, ſo weit ſie ſeinen Plan berührte, ſpielt er ſo übermüthig, daß er ſeinen Richardett nach dem Tode Carl's des Großen den Kaiſerthron beſteigen läßt. Situationen zu mahlen, war ihm die Hauptſache. Die Fäden der Erzählung reißt er nach Luſt und Laune ab und knüpft ſie eben ſo willkürlich wieder an. Die ganze Compoſition iſt Nachahmung der arioſtiſchen. Auch der Ausführung liegt Arioſt's Manier in den meiſten Zügen unverkennbar zum Grunde. Aber die Farbe des Komiſchen trug er viel ſtärker auf. Dadurch näherte er ſich der Schule Berni's und Taſſoni's, und übertraf ſie. So voll ſatyriſcher Feinheit und Kraft, als der Richardett, iſt weder Berni's verliebter Roland, noch Taſſoni's Eimerraub; und dieſe Satyre hat um ſo mehr Werth, weil ſie beſtimmt und allgemein iſt. Der wilde Ferragut oder Ferrau, der brutalſte aller ſaraceniſchen Ritter nach Arioſt's Erfindung, tritt im Richardett als ein Proſelyt des Chriſtenthums auf, aber ohne einen Zug von ſeiner Brutalität verloren zu haben. Er iſt ein Mönch geworden, und lebt in einer Einſiedelei. Da findet ihn Rinald, den Fortinguerra nebſt den meiſten übrigen Rittern Arioſt's wieder in Bewegung geſetzt hat. Aus einer kurzen Unterhaltung zwiſchen Rinald und dem neuen Pater Ferragut wird eine Rauferei. Beide ſind noch im Fauſtgefecht begriffen, als Aſtolfo und Roland zu ihnen ſtoßen. Da bemerkt denn Aſtolf, daß wenn dieſer Heilige ſelig wird, auch andre Schelme getroſt hoffen dürfen [1]). Der Pater Ferragut zieht hier-

1) Ma quando lor diè conto del Romito

Rinal-

hierauf mit den andern chriſtlichen Rittern dem Kaiſer Carl zu Hülfe, nachdem man ihm begreiflich gemacht hat, daß ſich der geiſtliche Stand ſehr wohl mit dem Kriegerſtande vereinigen laſſe. Die widerlichſte Miſchung von Frechheit und Bigotterie zeigt ſich von nun an in allen Thaten dieſes durch die Taufe für den Dienſt der Kirche gewonnenen Vorfechters der chriſtlichen Schaaren. Auf ihm beſonders ruht das komiſche Intereſſe des Gedichts. Komiſch iſt aber auch der herrſchende Ton des Ganzen; und ſo oft auch dieſer Ton abſichtlich in's Burleske fällt, ſo fein und ſo mannigfaltig iſt er doch modulirt. Daß wir ein komiſches Gedicht leſen ſollen, ſagten ſchon ſehr beſtimmt die Einleitungsſtanzen [m]). Es wird voraus geſetzt, daß Arioſt falſch berichtet hat, und daß Roland noch nicht wieder zur Vernunft gekommen iſt. Carl der Große ſchickt deßwegen, während in Afrika ein neuer Sturm gegen ihn ſelbſt ausbricht, ſeine Pala-

Rinaldo, e diſſe ch' era Ferraù;
Reſtò dallò ſtupore ognun ſmarrito
E ad una voce gridaron: Gesù!
E tutto il caſo, e tutto il fatto udito,
Diſſe Aſtolfo: Non vo ſentirne più.
Se ſi ſalva coſtui, e va fra' ſanti,
Una gran ſpeme hanno avere i furfanti.

Cant. IV.

m) Fortinguerra ſagt von ſeiner Muſe:

Voi la vedrete ancor (tanto e ragazza)
Or quà or là ſaltar come un ranocchio:
Nè in ciò la biaſimo, nè fa coſa pazza;
Chè dagli omeri in fin ſotto il ginocchio
La Poeſia ha penne, onde ſvolazza;
E va più preſto che in un batter d'occhio
Or quinci, or quindi; e così tiene attente
L'orecchie di chi l'ode, e in un la mente.

Cant. I.

Paladine aus, den Raſenden zu ſuchen. Aſtolfo macht unter ihnen den Elegant. Als er in einem Walde vernimmt, daß er eine wunderſchöne Frau erblicken ſoll, zieht er ſogleich ſeinen Kamm aus der Taſche und puͤtzt ſich in aller Geſchwindigkeit n). Die Ausbrüche der ſinnloſen Liebe, von der er dann entbrennt, ſind unübertrefflich in's Lächerliche gezeichnet. Indeſſen erlöſet Rinald eine Schöne von zwei ungeheuren Kröten. Die eine, der er ſchon den Bauch geſpalten hat, verſchlingt den Ritter ſammt ſeinem Pferde; aber er kommt wohlbehalten hinten wieder heraus; und da er die andre, die über und über gepanzert iſt, nicht erlegen kann, ruft ihm eine Stimme vom Himmel zu, wie er es anzufangen hat. Wenn dieſer Zug nicht einem guten Theile der burlesken Wunder gelten ſoll, die in den Heiligen-Legenden vorkommen, hat Fortinguerra wenigſtens Anlaß genug gegeben, ihn ſo auszulegen.

Man ſagt nicht zuviel, wenn man den Richardett für das geiſtreichſte und unterhaltendſte aller romantiſch-komiſchen Gedichte erklärt. Kahle Scherze in der Manier Berni's erlaubte ſich Fortinguerra freilich auch wohl, aber doch nicht oft. Sein Witz iſt gefälliger, als der des Taſſoni, weil er weniger prätendirend iſt. Der Satyre den Anſtrich des unſchuldigen Scherzes zu geben, reizte ihn mehr, als unverſtellt

n) Aſtolfo a queſto dir ſi mette in taſca
La mano, e tranne fuora un pettin rado,
E me' che ſa, i ſuoi capelli ſtraſca,
E ſi rende pulito come un dado.
Ridono i due, e dicono: Che fraſca
E' mai coſtui! egli è del parentado
Certamente di Venere e d'Amore,
Che ogni donna gli ruba e ſenno e core.

ſtellt zu ſpotten. Deßwegen hält man ihm auch die matteren Stellen williger zu Gute. Noch ein Vorzug des Richardett iſt die Abwechſelung, durch die er in ſeinem ganzen Umfange den feinen, aber monotonen Eimerraub Taſſoni's übertrifft. Die didaktiſchen Stellen, die mehreren Geſängen des Richardett zur Einleitung dienen, darf man ohne Bedenken denen vorziehen, die Arioſt an die Spitze einiger Geſänge ſeines Roland ſtellte [o]). Arioſt's Klarheit und Leichtigkeit in der Darſtellung und im Versbau hat ſich auch kein Dichter mit mehr Glück zu eigen gemacht, als Fortinguerra.

* * *

Nicht dieſe Fülle der Phantaſie und des Witzes, aber eine ähnliche Leichtigkeit und Klarheit, und eine claſſiſche Grazie, machen die Gedichte des Paolo Rolli, die ungefähr um dieſelbe Zeit entſtanden, einer ſehr auszeichnenden Aufmerkſamkeit werth [p]).

Rol-

o) Amore ed il vajuol ſono due mali,
Che triſto quei, che gli ha fuor di ſtagione.
Pei giovinetti ſon medicinali,
Che migliorano lor la compleſſione:
Ma pe' vecchi ſon critici e mortali,
Che uno li ammazza ſenza diſcrezione,
E l'altro ognora a tal pazzia li mena,
Che li fa di ciaſcun favola e ſcena.
Quando ſi giugne ad una certa età,
Che io non voglio deſcrivere qual è,
Biſogna ſtare allora a quel che un ha
Nè d' altro amante provar più la fè:
Perchè, Donne mie care, la beltà
Ha l'àli al capo, alle ſpalle, ed a' piè,
E vola sì che non ſi ſcorge più
Veſtigio alcun ne' viſi, dove fu.

p) Die Gedichte, die man in den elegant gedruckten Rime di

Rolli war im J. 1687 zu Rom geboren. In der Geſellſchaft eines engliſchen Großen, der ihn, damals noch einen jungen Mann, auserſah, in England die italieniſche Litteratur in Flor zu bringen, ging er nach London. Es war gerade zu der Zeit, als die engliſche Litteratur durch die Dichter und beredten Männer Pope, Dryden, Addiſon, Swift, und Andre, eine neue Richtung bekam. Rolli, den ſein Gönner bei Hofe einführte, wurde italieniſcher Sprachlehrer der königlichen Familie. Er war alſo auf mehr als eine Art veranlaßt, ſich mit der Sprache und Litteratur der Nation bekannt zu machen, bei der er Glück und Ehre fand. So wirkte durch Rolli zum erſten Male nun auch die engliſche Poeſie auf die italieniſche. Rolli überſetzte Milton's verlornes Paradies und viele kleinere Gedichte der Engländer in ſeine Mutterſprache. Die Kraft und Simplicität der engliſchen Lieder und Elegien vereinigte ſich in ſeiner Phantaſie mit griechiſcher Grazie und Präciſion. Denn auch die Alten las er fleiſſig. Er überſetzte den Anakreon und Virgil's Eklogen. Martial's Epigramme ahmte er nach. Für die Engländer ſchrieb er eine italieniſche Sprachlehre. Auch wurden neue Ausgaben verſchiedener italieniſchen Claſſiker durch ihn in London beſorgt. Dreiſſig Jahr lebte er in England. Er wurde von den Gelehrten und Großen geachtet und erwarb ſich ein anſehnliches Vermögen. Den letzten Theil ſeines Lebens brachte er wieder in Italien zu. Er ſtarb, acht und ſiebenzig Jahr alt, im J. 1764.

Alle

di Paolo Rolli (Lond. 1717) findet, machen mit vielen andern einen Theil der Poetici componimenti del Sgr. Paolo Rolli aus, die 1761 vollſtändig, aber ohne alle Eleganz gedruckt, zu Venedig herauskamen.

Alle Gedichte Rolli's haben einen lyriſchen Ton. Der Opernſtyl hatte ſehr auf ihn gewirkt. Seine Cantaten und kleinen Opern, die er für die muſicaliſche Akademie zu London beſtimmte, gehören zu den vorzüglichſten in ihrer Art [q]). Merkwürdiger aber ſind doch ſeine Hendekaſyllaben (Endecaſillabi), Elegien und Lieder. Die letztern haben eine ſo gefällige Natürlichkeit und dabei einen ſolchen Reiz des Rhythmus, daß man ſie faſt ohne Ausnahme die ſchönſten aller italieniſchen Lieder nennen möchte [r]). Weniger gelungen ſind die Oden. Aber die Elegien Rolli's ſind nach denen des Arioſt die einzigen in italieniſcher Sprache, aus denen die Poeſie des Properz, und oft verſchönert, wiedertönt [s]). Die Hen-

q) In der erſten Sammlung der Gedichte des Rolli (Lond. 1717) fehlen noch alle dieſe für die Muſik beſtimmten Gedichte.

r) Zur Probe mögen zwei Strophen dienen, in denen von England und den Engländerinnen die Rede iſt.

Il Tamigi bellicoſo
E' un ripoſo al lungo giro,
Dove in placido ritiro
Sta la cara Libertà.
Qual gentile e numeroſo
Stuol vegg'io di Ninfe belle!
Ed oh quanta ammiro in quelle
Leggiadria, Vezzo e Beltà!
Vanno acconcie i corti crini
Con tal' arte, che par ſenza:
Ma la vaga Negligenza
Via più bello il Bello fa.
Vanno avvolte in ſete e in lini
D'una ſemplice ricchezza.
Oh qual' fregio è alla Bellezza
La gentil Semplicità!

s) Er charakteriſirt ſelbſt ſeine Elegien:
Torna ne' verſi miei, molle Elegia,

Ma

Hendekaſyllaben ſind Nachahmungen der ähnlichen Gedichte des Catull. Etwas Anmuthigeres giebt es nicht in der italieniſchen Litteratur t).

* * *

Während Rolli in London die engliſche Poeſie mit der italieniſchen in Verbindung brachte, drängte ſich indeſſen die franzöſiſche immer mächtiger in dem alternden Italien vor. Man überſieht die merkwürdigſten Ereigniſſe in der letzten Periode der poetiſchen Litteratur der Italiener im lehrreichſten Zuſammenhange, wenn man die verſchiedenen Verſuche, das italieniſche Theater zu vervollkommnen, zum Leitfaden wählt.

Der Ernſt und Eifer, mit dem man ſeit dem Einfluſſe der franzöſiſchen Litteratur in Italien ein Natio-

Ma ſpogliata di lagrime e ſoſpiri
Porta la tua dolciſſima armonia.
E' ſparita dinanzi a' miei deſiri
La fredda nube del timor, che al Core
Minacciava la pioggia de' martiri;
Torna, che nelle tue note canore
Egeria mia da' ſuoi begli occhj neri
D'eterna gioja infonderà ſplendore.

t) Man leſe z. B.
Piangete o Grazie, piangete Amori!
Della mia Ninfa nel volto pallido
Tutti ſi perdono gli almi colori.
O amica Venere, o di Cupido
Vezzoſa Madre nata in Oceano
E poi da Zeffiro ſoſpinta al lido,
Scendi d'Egeria ſu 'l molle letto,
E co' bei lumi quel mal che opprimela,
Scaccia dal morbido ſuo bianco Petto.

tionaltheater zu erhalten ſuchte, das mit dem franzöſiſchen wetteifern ſollte, beweiſet, daß doch noch ein Reſt des poetiſchen Unternehmungsgeiſtes übrig geblieben war, die den Italiener des ſechzehnten Jahrhunderts charakteriſirte. Sie beweiſet zugleich die Eitelkeit aller Verſuche, einer Nation, die ſich nicht mehr wie naſſer Thon verarbeiten läßt, durch Nachahmung eines ausländiſchen Styls einen neuen Geſchmack aufzudringen.

Martello hatte mit ſeinem Beſtreben, ein italieniſcher Corneille zu werden, nur das Ziel der Mittelmäßigkeit erreicht, bis zu dem ihn auf's Höchſte eine unbedeutende Schule begleitete. Apoſtolo Zeno, der das italieniſche Theater im Sinne der Nation reformirte, hatte Epoche gemacht. Immer beſtimmter nahm die Oper den Charakter eines italieniſchen Nationalſchauſpiels an. Aber das Schauſpiel ohne Geſang wollte man auch nicht aufgeben, beſonders nicht, damit das franzöſiſche Theater in keiner Hinſicht das italieniſche übertreffen ſollte.

Die Stufe, auf der Martello als Trauerſpieldichter ſtehen wollte, ſuchte als Luſtſpieldichter zuerſt Giovan Battiſta Fagiuoli, ein florentiniſcher Gelehrter, zu erſteigen. Er wollte der Moliere der Italiener werden. Luſtſpiele genug verfaßte er [u]). Seine Darſtellung der neueren Sitten iſt natürlich, ſein Dialog ungezwungen, und ſeine Sprache ſo rein, wie es die Akademie von der Cruſca nur wünſchen konnte. Aber man muß ein ſehr toleranter Gönner negativer Vorzüge ſeyn, um eins dieſer Luſtſpiele des

u) Sieben Bände beträgt die Sammlung der Commedie di Gio. Battiſta Fagiuoli, Venez. 1753.

des correcten Fagiuoli ohne Ermüdung durchzuleſen. Die komiſche Kraft der Darſtellung fehlt ihnen faſt ganz und gar. Es ſind artige Converſationsſtücke, aber ohne Witz und ohne dramatiſches Leben. Mit den Luſtſpielen des Cecchi, deſſen unter den Komikern des ſechzehnten Jahrhunderts gedacht werden mußte, haben ſie die meiſte Aehnlichkeit. Perſonen aus den unteren Ständen ließ Fagiuoli gelegentlich im echt florentiniſchen Volksdialekt reden. Das gefiel den Florentinern. Aber dem Luſtſpiele war nicht damit geholfen. Fagiuoli ſtarb im J. 1742.

Mit poetiſchem und patriotiſchem Eifer nahm ſich jetzt auch der Marcheſe Scipione Maffei des italieniſchen Theaters an [x]). Dieſer verſtändige und gelehrte Mann, der im J. 1675 zu Verona geboren war, hatte, wie faſt jeder italieniſche Schriftſteller von einigem Talent, ſchon in ſeiner Jugend Verſe gemacht [y]). In ſeinen reiferen Jahren wandte er ſeinen Fleiß mehr auf Geſchichte, Alterthumskunde und Phyſik. Er wollte in keiner Wiſſenſchaft ganz ohne Kenntniſſe ſeyn. Aber auch von der Poeſie wollte er ſich nie ganz losſagen. Er legte es ſogar auf ein philoſophiſches Lehrgedicht von hundert Geſängen an; und nichts Geringeres, als das unendliche Band der Tugend

x) Ein recht gut geſchriebenes Elogio del Maffei vom Marcheſe Ippolito Pindemonte, vor der Ausgabe der Opere del Maffei, Venez. 1790, in 16 Octavbänden, giebt über das Leben und die Schriften des verdienſtvollen Mannes die nöthige Auskunft.

y) Die Rime e proſe di Scip. Maffei, die im J. 1719 zu Venedig in 4to herauskamen, enthalten Gedichte von allerlei Art.

gend und Glückſeligkeit, wollte er dadurch in ein poetiſches Licht ſtellen. Es blieb aber bei einem ſehr unvollkommenen Anfange [z]). Der Verfall des dramatiſchen Geſchmacks in Italien ſchmerzte ihn tief. Sein erſter Verſuch, das Schauſpiel ohne Geſang wenigſtens wieder zu der Stufe zu erheben, auf der es im ſechzehnten Jahrhundert ſtand, war eine neue Sammlung der beſten Luſtſpiele und Trauerſpiele aus jener Zeit. Er gab dieſe Sammlung heraus [a]), weil den meiſten Schauſpielern ſeiner Zeit kaum das Daſeyn dieſer Stücke bekannt war. Der ungemeſſenen Bewunderung der franzöſiſchen Tragiker Grenzen zu ſetzen, ſchrieb er eine Kritik der Rodogune des Corneille. Endlich faßte er den muthigen Entſchluß, ſelbſt als Trauerſpieldichter ſeiner Nation ein Muſter zu geben, das keine peinliche Nachahmung weder der antiken, noch der franzöſiſchen Trauerſpiele ſeyn, und die wahren Vorzüge beider vereinigen ſollte. So entſtand ſeine berühmte Merope, die zum erſten Male im J. 1714 zu Venedig gedruckt wurde [b]). Kein dramatiſches Gedicht hat jemals mehr Aufſehen erregt, als dieſe Merope. Mehr als ſechzig Auflagen ſind nöthig geweſen. Noch jetzt verwahrt man das eigenhändige Manuſcript des Verfaſſers als eine Reliquie in der Bibliothek Saibante zu Verona. Der gefährlichſte unter den Tadlern der Merope wurde in der Folge Voltaire. Aber auch ſeine vielgeltende Stimme konnte den Enthuſiasmus der Partei nicht niederſchlagen, die

z) Man findet ihn in den eben angeführten Rime e proſe, p. 35. ſqq.

a) Unter dem Titel Teatro Italiano, 1723, in 3 Bänden.

b) Bibliographiſche Notizen über dieſe und die folgenden Ausgaben ſtehen vor dem 12ten Bande der Opere del Maffei.

die in und außer Italien eine neue Epoche des italieniſchen Theaters verkündigte. Die neue Epoche blieb aus. Ein Werk des nüchternen Geſchmacks ohne Originalität, wie dieſe Merope, konnte wohl der Reihe der Nachahmungen, in die es ſelbſt gehörte, eine etwas veränderte Richtung geben, aber ſo wenig den Geſchmack des Publicums umbilden, als die Entſtehung einer neuen Schule von Dichtern veranlaſſen.

Von den franzöſiſchen Trauerſpielen, die damals ſchon für claſſiſch galten, unterſcheidet ſich Maffei's Merope durch die abſichtliche Vermeidung aller romantiſchen Galanterie. Die älteren Trauerſpiele der Italiener übertrifft ſie durch eine verſtändige Erneurung der antiken Simplicität und Innigkeit, ohne Nachahmung der Nebenſachen in den Werken der griechiſchen Tragiker. Die Sprache des Stücks, in gewöhnlichen Jamben ohne Reim, iſt correct und edel. Kein hochtönender Phraſenprunk entſtellt den wahren Ausdruck des tragiſchen Gefühls. Auch der Dialog geht einen natürlichen und nicht gravitätiſch abgemeſſenen Schritt. Der falſchen Feierlichkeit, zu der ſich das italieniſche Trauerſpiel im Joche der Nachahmung immer geneigt hatte, konnte die Merope beſtimmt entgegenwirken. Aber wahrhaft tragiſches Intereſſe haben doch nur wenige Scenen. Die Erfindung iſt mehr fein, als außerordentlich. Creſphont, ein junger Prinz von Meſſene, iſt der Grauſamkeit des Uſurpators Polyphont entgangen. Nachdem er herangewachſen, ohne zu wiſſen, wer er iſt, macht er ſich auf den Weg nach Meſſene, gerade um die Zeit, als ſeine unglückliche Mutter Merope, die von ihm ſo wenig Nachricht hat, als er von ihr etwas weiß, von dem Uſurpator Polyphont mit Vermählungsanträgen bedrängt wird. Der

junge Prinz, der unter dem Namen Aegiſth auftritt, wird unterweges von einem Räuber angefallen. Er muß den Räuber tödten, um ſich ſeines eignen Lebens zu erwehren. Er wird dafür ſelbſt als ein Mörder in Verhaft genommen. Eine Combination von Umſtänden macht es der Merope wahrſcheinlich, daß der Getödtete ihr Sohn iſt. Sie geräth aus Verzweiflung in unbegränzte Wuth gegen ihren eignen Sohn, den ſie nicht kennt. Auf dieſer Verwickelung ruht die tragiſche Rührung der vorzüglichſten Scenen. Der Vorſchrift des Ariſtoteles, daß das Trauerſpiel die Zuſchauer in beſtändiger Beſorgniß erhalten ſoll, iſt durch kein neueres Stück mehr Genüge gethan. Der Contraſt zwiſchen der Wuth der verzweiflungsvollen Mutter, die unwiſſend ihren Sohn durchaus tödten will, und der reſignirenden Unſchuld des Sohnes, der ſeine Mutter richtiger ahndet, als ſie ihn, iſt vortrefflich durchgeführt [c]). Aber faſt alle Zwiſchenſcenen ſind froſtig. Der Zufall muß gar zu oft das nahe Unglück abwehren. Und die Kataſtrophe iſt weder rührend, noch

c) *Eur.* Eccomi a' cenni tuoi.
Mer. Toſto di lui
T'aſſicura.
Eur. Son pronto, or più non fugge,
Se queſto braccio non ci laſcia.
Egi. Come!
E perchè mai fuggir dovrei, Regina?
Non baſta dunque un ſol tuo cenno? Imponi!
Spiegami il tuo voleri! Che far poſs' io?
Vuoi, ch' immobil mi renda? immobil ſono.
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch' io t'offra inerme il petto? eccoti il petto.
Iſm. Chi crederia, che ſotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s'aſconda?
Mer. Spiega la faſcia, e ad un di queſti marmi
Leghiamlo ſi, che poi ſi ſcuota in vano. *etc. etc.*
Atto III.

noch erſchütternd. Der junge Prinz erfährt im kritiſchen Augenblicke, wer er iſt. Wie er darauf den Uſurpator im Tempel ermordet, wird weitläuftig durch einen Boten berichtet.

Reformator des italieniſchen Luſtſpiels zu werden, war Maffei noch weniger berufen. Die beiden Stücke, die er für das komiſche Theater ſchrieb[d]), ſcheinen auch nur wenig bemerkt worden zu ſeyn. Das Beſte in ihnen iſt der patriotiſche Eifer gegen die knechtiſche Nachahmung des franzöſiſchen Geſellſchaftsceremoniells und die Entſtellung der italieniſchen Sprache durch franzöſiſche Wörter. Maffei ſtarb, achtzig Jahr alt, im J. 1755.

Unentſchieden, wie vorher, ſchwankte der Geſchmack des italieniſchen Publicums zwiſchen heterogenen Gattungen der komiſchen Kunſt. Die uralte Kunſt-Comödie behielt ihre Verehrer. Aber es fehlte auch nicht an unbedeutenden Luſtſpielen im franzöſiſchen Styl. Wo es den Verfaſſern derſelben an Witz gebrach, halfen ſie ſich mit moraliſchen Tendenzen. Der engliſche Roman Pamela wurde deßwegen von mehr als einem Luſtſpielverfertiger auf das Theater gebracht. Durch Ueberſetzungen franzöſiſcher Luſtſpiele glaubte man ſich auch kein kleines Verdienſt um das italieniſche Theater zu erwerben. Das Publicum ſchien ſogar zu verlangen, daß die Scene des italieniſchen Luſtſpiels bald in Paris, bald in London ſeyn ſollte. Einſchläfernde Trauerſpiele, die Nachahmungen der Merope des Maffei ſeyn ſollten, kamen neben jenen Luſtſpielen im Ueberfluſſe zum Vor-

d) Sie ſtehen in den Opere del Maffei, Tom. XII.

Vorſchein. Zu den beſſeren gehören die vier Trauerſpiele, die der venezianiſche Patrizier Antonio Conti in ſeinem Alter ſchrieb. Er wählte den Stoff aus der alten römiſchen Geſchichte und brachte es bis zu einer Art von römiſcher Energie der Sprache. Aber höher konnte ihn ſeine Phantaſie nicht tragen [e]). Und doch wollte der Sammelfleiß, der um dieſe Zeit eine litterariſche Modetugend in Italien zu werden anfing, ja keines von den geiſt- und weſenloſen Machwerken der italieniſchen Komiker und Tragiker aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Vergeſſenheit gerathen laſſen [f]).

In einem ſolchen Zeitalter des Verfalls der komiſchen Litteratur der Italiener war es einem Abate Pietro Chiari nicht als Vermeſſenheit anzurechnen, wenn er ſich einbildete, daß es ihm vorbehalten ſey, das italieniſche Luſtſpiel zur Vollendung zu bringen und nebenbei auch für das Trauerſpiel etwas Bedeutendes zu thun. Chiari war Hofpoet des Herzogs von Modena. Er hatte Beleſenheit in der alten Litteratur, und war ein ſchulgerechter Reimer. Das Gefühl ſeiner Beſtimmung ſchien ihm zu ſagen, daß, da

e) Die Trauerſpiele: Junius Brutus, Marcus Brutus ꝛc. von Antonio Conti findet man nicht in den Proſe und poeſie del Sgr. Ant. Conti, Venez. 1739, in 2 Quartbänden, die größten Theils nur Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen, Franzöſiſchen und Engliſchen, und einige kritiſche Aufſätze enthalten. Das beſte unter dieſen Werken iſt die Cantate Caſſandra.

f) Eine ſolche Sammlung, die, außer der Merope des Maffei und Ueberſetzungen, faſt nichts als Makulaturpoeſie enthält, iſt die Biblioteca teatrale Italiana, ſcelta e dipoſta da *Ottavio Diodati*, Patrizio Luccheſe, Lucca, 1762, in 12 Bänden.

da der Menſch doch etwas Nützliches thun müſſe, er, ſeines Orts, nichts Nützlicheres thun könne, als für das gemeine Beſte Verſe zu machen, wie er ſelbſt in einem Lehrgedichte bemerkt [g]). Er machte alſo Verſe, ſo viel er vermochte. Da er nun keinen Vers ſchöner fand, als den Alexandriner oder Martellianer, und da er vermuthlich die Luſtſpiel-Poeſie für die gemeinnützigſte hielt, ſo verfaßte er ein Luſtſpiel über das andre in Alexandrinern. Eine gewiſſe Feierlichkeit, die er ſehr liebte, glaubte er durch ſolche Luſtſpiele in Verſen, wie er ſie ausdrücklich nannte [h]), am ſchicklichſten mit der komiſchen Regelmäßigkeit vereinigen zu können, die er den Alten und den Franzoſen abgeſehen zu haben nicht zweifelte. Als Hofpoet des Herzogs von Modena durfte er erwarten, daß ſeine Stücke zu Modena gefallen würden; und auf den Beifall einer Partei in ganz Italien hatte er auch nicht Urſache Verzicht zu thun, da nicht leicht ein ſo triviales Luſtſpiel geſchrieben werden konnte, das nicht damals bei einer Partei Eingang gefunden hätte. Chiari arbeitete beſonders fleißig für ein Theater in Venedig; und keine ſeiner Arbeiten wurde verſchmäht. Einige nicht durchaus affectirte Scenen mögen ſich auch noch immer aus dieſen Luſtſpielen heraus-

g) In einem Lehrgedichte: *La filoſofia per tutti*, auch in Alexandrinern gereimt, ſpricht der Abbate erbaulich genug:
Se per vivere io nacqui, ho da noſtrar, che vivo;
E che farò per vivere, *ſe a bene altrui non ſcrivo?*

h) Commedie in verſi del Ab. *Pietro Chiari*, Venez. 1756, 10 Octavbände. Dazu kommt noch eine Nuova raccolta di commedie in verſi del Ab. Pietro Chiari, Venez. 1762, in zwei Bänden. Die Grundſätze ſeiner Kunſt erläuterte Chiari in einer Diſſertation vor dem erſten Bande ſeiner Luſtſpiele.

ausleſen laſſen, wenn man die Mühe daran wenden will. Aber im Ganzen ſind ſie unerträglich. Der feierliche Anſpruch auf ungemeine Diction und ernſthafte Moral macht mit der geiſtloſen Spaßhaftigkeit und dem alltäglichen Geſchwätz in dieſen Theaterſtücken einen ſo grellen Contraſt, daß man ſie für Parodieen ernſthafter Schauſpiele halten würde, wenn man nicht wüßte, was ſie nach dem Willen ihres Verfaſſers ſeyn ſollten [i]). Ihre Celebrität war auch von ſehr kurzer Dau-

i) Vor dem Luſtſpiele: die treue Schäferinn (la paſtorella fedele) hält zuerſt die Unſchuld einen der abgeſchmackteſten Prologen. Sie ſpricht:

Genti del Cielo amiche, ve lo domando in dono.
Tra voi fatemi loco, che l'Innocenza io ſono.
Qual mi vedete picciola, per tutto io mi naſcondo,
Quaſi per me temeſſi non ci ſia loco al mondo.
Io ſo ben, che ci ſono; ma avvolta in varie ſpoglie,
Come il minuto giglio tra le ſue larghe foglie.
Ci ſon, ma non mi movo dal ſtretto mio confine,
Perchè, come la roſa, d'intorno ho le mie ſpine.
Se voglio ergere il capo, tra voi, tra voi m'affaccio.
Che per meglio difendermi mi prendereſte in braccio.
Se il fate, io render poſſo mercede al voſtro zelo;
Che picciola, qual ſono, giungo a toccare il Cielo, &c.

Dann folgen Scenen, die komiſch ſeyn ſollen, wie z. B. folgende, wo ein Echo vorkommt:

Turp. Ohe, vecchio, dove corri? Coſa vedeſti? l'Orco?
Ti farai mal; quel vicolo è rotto, e ſporco.
Eco. Porco.
Turp. A me porco? a me porco? corri, ſe no t'ammazzo;
Riſpettato eſſer voglio, s'io non ſtrapazzo.
Eco. Pazzo.
Turp. Eh! non è già il padrone: ora men ſono accorto.
Chi va la? Chi mi parla? Sai vivo? o morto?
Eco. Morto.
Turp. Un morto, che mi parla! Padron, gente, ſoccorſo!
Ceſ. Coſa hai, ſciocco, coſa hai, che gridi come un' Orſo?
Turp. Ah! ſei tu, che mi tocchi dove che più mi duole;
E ſe parlo un po forte, ripeti le parole.

Dauer. In ſeinen halb tragiſchen Schauſpielen, die keine wahren Tragödien ſeyn ſollten [k]), glaubte Chiari zur Abwechſelung doch auch ein Mal die Alexandriner ruhen laſſen und die reimloſen Jamben benutzen zu müſſen. In ſolchen Jamben brachte er die gräulichen Thaten des Schach Kuli-Kan auf das Theater [l]). Er ließ es aber bei einigen Verſuchen dieſer Art bewenden. Sein angelegentlichſtes Geſchäft war noch, gegen den Beifall zu eifern, den, ehe er ſich deſſen verſah, zu ſeinem bitteren Schmerze Goldoni's Luſtſpiele in Proſe davon trugen. Denn je höher Goldoni, ſo lange es währte, in der Gunſt des Publicums ſtieg, deſto tiefer ſank der in ſeiner Einbildung ſchon unſterbliche Chiari.

Carlo Goldoni, zuerſt Advocat in Venedig, dann Luſtſpieldichter von Profeſſion, war geboren im J. 1707.

k) Sie ſtehen deßwegen auch in der Nuova raccolta di *commedie*, heißen aber doch hinterher *Tragedie*. Darüber erklärt ſich der Abate Chiari in der Vorrede.

l) Einen hinreichenden Begriff von Chiari's Talent zum Trauerſpiel giebt die Scene, in welcher Kulikan ſtirbt. Da ſpricht er:

Ah ſcorno eterno
Del nome mio! come mai more adeſſo,
Qual uom del volgo, per ignobil mano
Un Soldato, un Monarca, un Kouli-kano!
Ahimè, che ſi fa notte agli occhi miei,
E *il Ciel mi gira in capo.* Empio deſtino,
Non mi voler codardo; e la mia vita
Anche la morte onori. Il gran momento
Si ſoſtenga da Eroe. Degna non era
D'un tanto Re la Perſia. . . . Jo l'abandono. . . .
All' ira degli Dei. . . . Dei tutelari. . . .
Delle vite reali . . . . *io manco* . . . . *io moro*. . .
Ma moro Re. . . . Moro contento; e ſpero. . . .
Sentir colà . . . dall' Erebo profondo. . . .
Che a Kouli-kan farà giuſtizia il Mondo.

J. 1707 [m]). Neben ſeinen Advocaturgeſchäften dachte er ſchon zuweilen an eine Reform des komiſchen Theaters der Italiener, für das er ſelbſt einige Kleinigkeiten geſchrieben hatte, die er in der Folge faſt ſelbſt vergaß. Sein Einfall, der Reformator des Theaters zu werden, wurde Entſchluß, nachdem er auf einer Reiſe in Verbindung mit einer Schauſpielergeſellſchaft gekommen war. Dieſe Geſellſchaft ſollte ſich mit ihm das Verdienſt erwerben, das Luſtſpiel der Italiener umzubilden. Natur und Popularität ſollten die Seele ihrer komiſchen Darſtellungen ſeyn. Aber auch die moraliſche Nutzanwendung ſollte aus jedem ihrer Stücke deutlicher, als aus denen hervorleuchten, die das italieniſche Publicum bis dahin am liebſten ſah. Luſtſpiele in Verſen ſollten zur Abwechſelung, der Regel nach aber Luſtſpiele in Proſe gegeben werden, was auch der Abate Chiari dazu ſagen möchte. Endlich ſollte durch die vereinigten Kräfte der Schauſpielergeſellſchaft und ihres Theaterdichters vor allen Dingen die alte Kunſt- oder Charakter-Comödie mit allem Zubehör unvermerkt abgeſchafft, deßhalb für's Erſte den Schauſpielern das Improviſiren in ſolchen Stücken durchaus unterſagt, und dadurch die Ehre des italieniſchen Theaters vor dem Spotte der Franzoſen gerettet werden. Nach dieſen Grundſätzen machte ſich Goldoni an die Arbeit. In Venedig ſelbſt, wo er das Publicum am beſten kannte, ſollte die Theaterrevolution bewirkt werden, wenn gleich eben damals der Abate Chiari in Venedig

m) Goldoni's Nachrichten von ſich und ſeinem Theater machen eine lange Vorrede vor den 17 Bänden der Commedie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto (Venez. 1761) aus. Die Fortſetzung zieht ſich von einem Bande zum andern.

dig für den erſten Luſtſpieldichter galt. Goldoni, ein Geſchwindarbeiter, wie es wenige gegeben hat, war bald mit ſeiner Frau, wie ſie ſeyn muß (La donna di garbo), dem erſten Stücke nach ſeinen neuen Ideen fertig. Es wurde im J. 1746 zu Venedig aufgeführt, und fand Beifall. Jetzt glaubte Goldoni um ſo raſcher arbeiten zu müſſen, damit ihn das Glück nicht wieder verließe. Aber jetzt erhob auch der Abate Chiari ſeine Stimme gegen Goldoni. Dieſer nahm ſich dafür die Freiheit, auf ſeinem Theater den Abate zu necken. Chiari rächte ſich, ſo gut er konnte, durch Repartieen gegen Goldoni. Dieſe Feindſeligkeiten nützten Beiden. Im Publicum zu Venedig bildeten ſich zwei Parteien. Ohne die eine wäre Goldoni nicht ſo ſchnell geſtiegen, und ohne die andere Chiari früher geſunken. Ueber zehn Jahre ſchwankten Beide auf der Wage der öffentlichen Gunſt des venezianiſchen Publicums. Goldoni ſchrieb auch ein Paar Stücke in Alexandrinern, damit man nicht glauben ſollte, daß er aus Mangel an Verſifications- und Reimtalent nicht alle ſeine Luſtſpiele verſificirte und reimte. Wohlbedächtig ließ er immer noch zur Abwechſelung einen Pantalone und Brighella auftreten, damit man ſähe, daß er auch dieſe Charaktere gar wohl zu behandeln wiſſe, ſobald er nur wolle. Sein Ruhm verbreitete ſich außer Italien beſonders in Frankreich. Voltaire ſchrieb ihm die ſchmeichelhafteſten Briefe und verkündigte ſein Lob in Proſe und in Verſen. Man müſſe, ſagt Voltaire, Goldoni's Luſtſpiele, wie die Epopöe Triſſin's, die Befreiung Italiens von den Gothen nennen; denn durch ihn ſei zuerſt das italieniſche Theater der gothiſchen Barbarei entriſſen. Gleichwohl konnte Goldoni ſeinen reimenden Antagoniſten Chiari nie ganz aus der Mode bringen. Nur ſchien er ſeinem

Zie-

Ziele immer näher zu rücken, bis ein Mann von ganz anderem Geiſt, als Chiari, auf ein Mal zugleich ihn und ſeinen Nebenbuhler zum Geſpött deſſelben Publicums machte, das beide bis dahin verherrlicht hatte.

Wäre Goldoni auch nicht von der empfindlichſten Demüthigung, die ein Mann von ſeinen Anſprüchen erleben konnte, auf der äußerſten Höhe ſeines Autorruhms überraſcht worden, ſo hätte er doch, da ihm das Schickſal ein hohes Alter zugedacht hatte, vermuthlich jenen Ruhm lange überlebt. Aber das Unglück, das ihn traf, machte ſeine Tadler nun auch gegen die Talente blind, die ihm eine gerechte Kritik nicht abſprechen darf.

Goldoni hatte das Talent der natürlichen Darſtellung in einem Grade, wie wenig Luſtſpieldichter vor und nach ihm; und wenn allein dieſes Talent den Luſtſpieldichter machte, wäre er der erſte in ſeiner Art. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberfläche der Sitten der Menſchen, die ihn umgaben, und zeichnete ſie in den beſtimmteſten Umriſſen mit aller Leichtigkeit des komiſchen Dialogs. Was ſich bei dieſer pünktlichen Nachahmung der Natur Komiſches von ſelbſt ergab, theilte ſeinen Theaterſtücken ſo viel vom Charakter des wahren Luſtſpiels mit, als zur Beluſtigung eines genügſamen Publicums hinreichte. Mancher Scene, die ſich in dieſen Luſtſpielen auf dem Papier wie das trivialſte Geſchwätz lieſt, merkt man ſelbſt beim einſchläfernden Leſen an, daß ſie auf dem Theater Effect machen konnte. Schon die Raſchheit des Dialogs, auf die ſich Goldoni vortrefflich verſtand, mußte die Zuſchauer, wenn das Stück mit italieniſcher Lebhaftigkeit, geſpielt wurde, in beſtändiger Aufmerkſam-

ſamkeit erhalten. Soll das Theater zunächſt als eine Sittenſchule geſchätzt werden, ſo nehmen die Luſtſpiele Goldoni's auch keinen der unterſten Plätze ein. Denn Tugenden zu empfehlen und den Nachtheil der Laſter und Thorheiten anſchaulich zu machen, ließ er ſich ſo ernſtlich, als irgend ein Luſtſpieldichter, angelegen ſeyn. Aber mit allen dieſen Vorzügen ſind Goldoni's Theaterſtücke doch nichts weniger als vortreffliche Luſtſpiele. Man ſollte von ihnen auch nicht ſagen, daß ſie in der Geſchichte des italieniſchen Theaters Epoche machten. Dieſelbe Wahrheit und Natur der Darſtellung, und dieſelbe Lebendigkeit des Dialogs findet man ſchon in den Luſtſpielen Peters des Aretiners und anderer ſonſt nicht muſterhaften Luſtſpieldichter des ſechzehnten Jahrhunderts; und dieſe zu Goldoni's Zeit faſt ganz vergeſſenen Luſtſpiele ſind, bei aller ihrer Incorrectheit und Unſauberkeit, reich an komiſcher Kraft. Komiſche Kraft, und mit ihr die Seele des wahren Luſtſpiels, iſt es, was Goldoni's munteren Schauſpielen faſt überall fehlt, und was er durch treue Darſtellung der Thorheiten des wirklichen Lebens nicht erſetzen konnte. Selten oder nie ſpricht aus ſeinen Stücken der wahre Witz, der in das Innere eines Gegenſtandes dringt, oder der wenigſtens durch kühne Combination des Oberflächlichen ergötzt. Triviale Converſations-Witzelei, getreu nach dem gemeinſten Leben copirt, war es, was er für wahren Witz hielt. Das geiſtloſeſte Geſchwätz galt ihm für komiſche Natur, wenn nur etwas Närriſches im Betragen der Perſonen lag, die er ein ſolches Geſchwätz führen ließ n). Er bewies durch die Leichtigkeit

n) Es iſt faſt gleichgültig, welche Scene man aus Goldoni's

keit ſeiner Darſtellung nur, daß es auch eine geiſtloſe Leichtigkeit giebt. Er wußte nicht, oder er vergaß, daß auch ein Luſtſpiel ein Gedicht ſeyn ſoll o), und daß man ohne den poetiſchen Blick, der aus der Fülle der Natur nur das Merkwürdige hervorhebt, das unmittelbar intereſſirt, kein Luſtſpieldichter werden kann, weil

ni's Luſtſpielen zur Probe aushebt. Hier iſt eine voll Moral, aus dem Spieler (il giuocatore).

Brig. L'è ora de ſmorzar i lumi, avrir le fineſtre, e goder el Sol.
Flor. Come? E giorno?
Brig. Zorno chiaro, chiariſſimo.
Flor. Oh Diavolo! Ho paſſata la notte ſenza che me ne ſia accorto.
Brig. Ma, quando la va ben, ſe tira de longo ſenza abbadar all' ore.
Flor. Oh maladetta la mia disgrazia!
Brig. Ala perſo?
Flor. Non ho perſo. Ho vinto cinquecento zecchini, ma a che ſervono?
Brig. La ghe diſe poco?
Flor. Oh ſe tenevo un ſette! Maledetto quel ſette!
Brig. (Ecco quà, i zogadori no i ſe contenta mai. Se i perde, i pianze, ſe i guadagna, i ſe deſpera perchè no i ha guadagnà tutto quel che i voleva. Oh che vita infelice l'è quella del zogador!) Coſea volela far? Un altra volta.
Flor. Oh in quanto a queſto poi, m'impegno, che queſti giuocatori li voglio ſpogliar tutti.
Brig. Luſtriſſimo Patron, no biſogna fidarſe tanto della fortuna.

o) In einer Sammlung von Gelegenheitsgedichten in Stanzen und Terzinen, die Goldoni unter dem Titel Componimenti diverſi, Venez. 1764, in 2 Bänden, herausgab, ſagt er ein Mal von ſich ſelbſt:

Voglia ebbi ſempre, d'eſſere Poeta,
Ma io ſteſſo non ſo quel ch' i' mi ſia
Poich' è ſentenza madornale e vieta,
Ch' altro ſon Verſi, ed altro è Poeſia.

weil man dann überhaupt kein Dichter iſt. Wenn die Kritik, die Goldoni's Theaterſtücken faſt alles poetiſche Verdienſt abſprechen muß, ihnen als proſaiſch natürlichen Converſationsgemälden einen Werth einräumt, iſt ſie nachſichtig genug. Denn es bleibt noch immer die Frage, ob der proſaiſche Nutzen ſolcher Gemälde den Schaden wieder gut macht, den ſie im Gebiete des guten Geſchmacks ſtiften; oder es müßte nicht wahr ſeyn, daß ſie den Sinn für wahre Schönheit abſtumpfen, indem ſie ihn zu bilden verſprechen.

Goldoni's komiſche Opern [p]) ſind nicht ſo bekannt, als ſeine regelmäßigen Luſtſpiele. Die Erfindung iſt in den meiſten freilich trivial. Aber die Muſik konnte ihnen doch ein äſthetiſches Leben mittheilen, für das ſie gar nicht unempfänglich ſind.

Es war im Jahr 1761, als der Graf Carlo Gozzi durch ein dramatiſirtes Volksmährchen die Loſung gegen Goldoni gab. Goldoni ließ ſich Anfangs nicht irre machen. Als aber ſein Schauſpielhaus, das bis dahin kaum die Zuſchauer faſſen konnte, ganz und gar verödete, verließ er Venedig. Er ging nach Paris, wollte dort das italieniſche Theater reformiren, mußte auch dieſes Vorhaben aufgeben, und nahm zuletzt eine Stelle am Hofe als Lehrer der italieniſchen Sprache bei einer Prinzeſſin an. Er wurde in Paris ſo ganz zum Franzoſen, daß er nun auch in franzöſiſcher Sprache Luſtſpiele zu ſchreiben anfing.

p) Sie ſind geſammelt unter dem Titel: Opere drammatiche gioeoſe del Sgr. Goldoni, Venez. 1770, in 8 Bändchen.

anfing. Lange überlebte er ſeinen Ruhm. Er ſtarb, vier und achtzig Jahr alt, im J. 1792. Was er für Italien hatte werden wollen, war indeſſen ſein Ueberwinder Gozzi geworden.

Carlo Gozzi.

Die Geſchichte der Theater-Revolution, die der Graf Carlo Gozzi zu Venedig bewirkte, iſt in der litterariſchen Welt ſo bekannt, daß ſie hier nur einer kurzen Erwähnung bedarf [q]).

Goldoni's Bemühen, die alte italieniſche Kunſtkomödie von Grund aus zu ſtürzen und höchſtens etwas von ihrer Form für's Erſte noch zu toleriren und in regelmäßigen Luſtſpielen nachzuahmen, hatte ſchon mehrere Kenner und Dilettanten von wahrem Kunſtgefühl zum patriotiſchen Widerſpruche gereizt. Graf Carlo Gozzi war unter dieſen. Er ſchätzte die alte Kunſtkomödie als etwas in ſeiner Art Einziges, das neben dem regelmäßigen Luſtſpiele füglich beſtehen könne. Der Eifer derer, die mit Goldoni riefen, daß jene Schauſpiele ſowohl dem Geſchmacke, als den Sitten der Nation Schaden brächten, war dem Grafen Gozzi um ſo lächerlicher, da durch die Geiſtloſigkeit regelmäßiger Luſtſpiele in der Manier Goldoni's und

q) Die erſten Notizen über dieſe Theater-Revolution wurden durch Baretti's bekanntes Buch: Account of the manners and cuſtoms of Italy, verbreitet. Beſſere Auskunft giebt Gozzi ſelbſt in den Vorreden zu ſeinen Schauſpielen in den erſten Bänden der Opere del Conte *Carlo Gozzi*, Venez. 1772 &c.

und Chiari's dem Geſchmack ſo wenig als den Sitten geholfen wurde. Zum Weſen der Kunſtkomödie gehörte das Improviſiren der Schauſpieler, beſonders in den populärſten Scenen. Damit aber war dem Dichter, der ſich dieſes Schauſpiels annahm, nicht die Freiheit genommen, andere Scenen ſo poetiſch oder ſchulgerecht auszuarbeiten, als es nur das Intereſſe des wahren Luſtſpiels verlangte. Der ſinnreiche Ruzzante hatte ſchon im ſechzehnten Jahrhundert durch ſein Beiſpiel gezeigt, was ein Dichter für die Veredelung des echt italieniſchen National-Luſtſpiels ungefähr thun könne [r]). Aber fortzufahren, wo Ruzzante aufgehört hatte, ſchien niemand wagen zu wollen. Auch Carlo Gozzi fühlte ſich dazu nicht eher berufen, bis Goldoni zu laut auf die Gunſt des Publicums pochte. Damals, im J. 1761, war eine Geſellſchaft von Improviſatoren der italieniſchen Kunſtkomödie unter der Direction eines gewiſſen Sacchi aus Portugall zurückgekommen. Den Grafen Gozzi rührten die hülfsbedürftigen Umſtände dieſer Leute, deren Talente ihn anzogen. Ihnen, wo möglich, zu helfen, und zugleich dem verwöhnten Goldoni ſelbſt nicht weniger, als dem Publicum, das ihn verwöhnt hatte, einen Streich zu ſpielen, deſſen Möglichkeit man nicht einmal ahndete, dramatiſirte Graf Gozzi das venezianiſche Ammenmährchen von den drei Pomeranzen. Die Schauſpielergeſellſchaft Sacchi ſollte ſich durch dieſes Stück nur eine gute Einnahme verſchaffen und eben dadurch beweiſen, daß es, um das venezianiſche Publicum zu feſſeln, keiner Luſtſpiele in der Manier Goldoni's oder Chiari's bedürfe. Aber einen ſolchen Beifall, wie der, mit dem das Mährchen

r) S. oben S. 184 ꝛc.

chen von den drei Pomeranzen aufgenommen wurde, ſchien ſich Gozzi ſelbſt nicht verſprochen zu haben. Durch den Spott über die Manier Goldoni's und Chiari's, den er in ſein Mährchen verwebt hatte, wurde das Intereſſe dieſes Stücks noch erhöht. Das Publicum verlangte es ein Mal über das andere zu ſehen. Graf Gozzi, der ſonſt vielleicht nie einen dramatiſchen Einfall dieſer Art ausgearbeitet hätte, ſtand nun gegen Goldoni und Chiari in den Schranken. Er mußte fortfahren, oder, nach einer vorübergehenden Neckerei, der Gegenpartei das Feld räumen. Das Schickſal der Truppe Sacchi lag ihm am Herzen. Er fing alſo an, Mährchen zu tragikomiſchen Schauſpielen im Styl der Kunſtkomödie umzubilden, bis er ſelbſt glaubte, daß es des Scherzes dieſer Art genug ſei. Von Goldoni's und Chiari's Theater war nach einigen Jahren in Venedig kaum noch die Rede. Auf die dramatiſirten Mährchen ließ Gozzi regelmäßigere Stücke folgen. Alle aber waren im Geiſte der Kunſtkomödie für die Truppe Sacchi entworfen und ausgeführt. Er benutzte dabei beſonders die noch immer nicht genug benutzten Luſtſpiele der Spanier. Noch im J. 1778 wurde ein neues Stück von ihm, der Metaphyſiker (il Metafiſico) zum erſten Male geſpielt. Er war alſo unter andern Geſchäften beinahe zwanzig Jahr für das Theater thätig; und nie hat ein Dichter von dieſem Genie, außer Shakeſpeare, mit weniger Aengſtlichkeit und mit mehr Glück ſeinen Autorruhm dem Zufalle überlaſſen, als Carlo Gozzi. Er, der ſich keines größeren Vorhabens rühmte, als einer heruntergekommenen Schauſpielergeſellſchaft aufzuhelfen, und ein Publicum, das nur zu leicht zu befriedigen war, lachen und weinen zu machen, brachte die dramatiſche Poeſie weiter, als irgend

irgend ein älterer oder neuerer italieniſcher Dichter.

Die Gattung von Schauſpielen, auf deren Vervollkommnung Gozzi ſein Talent wandte, der Theorie der regelmäßigen Luſt- und Trauerſpiele zu unterwerfen, wie es Gozzi's Gegner für nützlich und nöthig fanden, war noch widerſinniger, als, Arioſt's Roland nach den Geſetzen der Ilias kritiſiren, wie es im ſechzehnten Jahrhundert geſchehen war. Die Kunſtkomödie mußte, wenn ſie nicht ihren eignen Geiſt verleugnen und eben dadurch in der Hauptſache ſich ſelbſt aufheben ſollte, eine excentriſche Art von Schauſpiel bleiben, und das Genie durfte nichts weiter für ſie thun, als, dieſe Excentricität durch ſo viel Geiſt und Verſtand, als möglich, zu veredeln. Als ein übermüthiger Einfall, ein Capriccio, wie es der Italiener nennt, war dieſes Schauſpiel entſtanden, und nur als ein Capriccio wollte es veredelt ſeyn. Deßwegen durfte auch den Schauſpielern die Freiheit des Improviſirens nicht ganz entzogen werden, wenn die Darſtellung nicht die kühne Laune verlieren ſollte, die zu ihrem Weſen gehört. Graf Gozzi bewährte alſo die Richtigkeit ſeines Geſchmacks zuerſt durch die Behauptung des Geiſtes dieſer Luſtſpiele. Er bewährte ſie aber noch mehr durch die Art, wie er die Einfälle und die ernſthaften Gedanken ausführte, die ſeinem Genie wie Kinder des Ungefährs entſchlüpften. Gozzi war ein Dichter in denſelben Verhältniſſen, wie Goldoni keiner war. Er faßte ſeinen Gegenſtand mit poetiſchem Blicke auf; und wenn er auch nur eine Poſſe hinwarf, hatte ſie Kraft und Intereſſe. Dieſes inneren Lebens (forza intrinſeca, wie er ſelbſt es nennt) ſeiner Stücke war er ſich ſehr gut bewußt. Aber er wußte auch, daß

 die

die Quelle dieſes inneren Lebens von keiner wilden Phantaſie getrübt werden durfte, wenn ſie nicht austrocknen ſollte. Aus den abenteuerlichſten Erfindungen, die er ſich mit Luſt und Liebe geſtattete, ſpricht eine helle Vernunft und eine kräftige Humanität voll Sinn und Würde. Sein Ausdruck iſt immer einfach, und doch ſelten oder nie trivial. Aber der pſychologiſche Tiefblick Shakeſpear's fehlte ihm. Dieß ſcheinen einige Litteratoren vergeſſen zu haben, die beide Dichter mit einander vergleichen. Gozzi's Charakterzeichnungen ſind natürlich und beſtimmt, und nie ohne Intereſſe; aber in das Innere des Geiſtes dringen ſie nicht ein.

Die dramatiſirten Mährchen (Fiabe) Gozzi's möchten wohl vor den etwas regelmäßigeren Stücken, zu denen er die erſten Ideen aus ſpaniſchen Dichtern nahm, den Vorrang behaupten. Das Mährchen von den drei Pomeranzen (Fiaba dell' Amore delle tre melarance) iſt nur ein Scenario oder Entwurf für die Schauſpieler, ein Paar verſificirte Stellen ausgenommen, in denen die pedantiſche Manier Chiari's parodirt wird [s]). Ein ſo durch und durch komiſches, zwar burleskes, aber nirgends fades Stück hatte es bis dahin noch nicht gegeben, und giebt es

s) Z. B. die Prophezeihung in dem Mährchen von den drei Pomeranzen:

Seguirà aſſoluzione in capo di converſo,
  Come fia dichiarito nel primo capoverſo.
Ninetta Principeſſa in colomba cambiata
  Sia, per quanto in me conſta, preſto repriſtinata;
Ed in ſecondo capo, capo di conſeguenza,
  Clarice, e'l tuo Leandro cadranno in indigenza,
E Smeraldina Mora, indebita figura,
  Per il ben giuſto effetto a tergo avrà l'arſura.

es ſchwerlich jeżt außer dieſem. Das Mährchen von dem Raben (il Corvo), das Gozzi darauf folgen ließ, heißt mit Recht tragi-komiſch; denn die komiſchen Scenen wechſeln mit rührenden und erſchütternden in einer ſo kecken Mannigfaltigkeit ab, und dieſe Abwechſelung iſt ſo natürlich, daß man kaum begreift, wie etwas Humoriſtiſches mit ſolcher Kraft in der Phantaſie eines Italieners, der zuverläſſig kein Nachahmer der Engländer war, erwachſen konnte. Die Zuſchauer ſollen auch, in unaufhörlicher Bewegung, wie es der Dichter wollte, vom Lachen zum Weinen und vom Weinen zum Lachen übergegangen ſeyn. Neu war auch der Gedanke, die ſtärkſte und ſchönſte Rührung durch eine fabelhafte und doch äußerſt einfache Darſtellung der brüderlichen Liebe zu bewirken t). Gozzi ſcheint auch durch die Senſation, die dieſes Stück erregte, bewogen worden zu ſeyn, alle folgenden Mährchen, die er für die Truppe Sacchi dramatiſirte, zu Tragikomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein beſonderes philoſophiſches Intereſſe hat

t) Ein höheres Muſter der Aufopferung findet ſich in keinem Trauerſpiele. Der Prinz Jennaro thut immer mehr für ſeinen Bruder, und wird von dieſem immer mehr verkannt und zuletzt als ein Verräther zum Tode verurtheilt. Da ruft er aus:

Ingrato! — Eccovi 'l ferro, ecco la vita mia.
Mi tolga morte omai da tanta angoſce;
Ch'io più non poſſo. Avverrà forſe un giorno,
Che'l fratel mio mi pianga, e in ſul ſepolcro
Con ſoſpiri e ſingulti invan mi chiami
Col nome d'innocente. Or ſarai lieto,
Crudel Norando. Il ſacrifizio baſti
Di queſto ſangue almeno. Altra ſciagura
Non ſucceda al fratello, e con Armilla
Viva lieto i ſuoi dì.

hat unter dieſen Tragikomödien das grüne Vögelein (l'Augellino belverde). Es enthält die kräftigſte Verſpottung der Moral oder Anti-Moral, die Helvetius in ſeinem Buche vom Menſchen vorträgt [u]). Gozzi legte nur, aus Irrthum oder Uebereilung, dieſelbe Moral auch dem ganz anders denkenden Rouſſeau zur Laſt. Einige ernſthafte Stellen in dieſen grünen Vögelein ſind mehr werth, als Alles, was ſich von moraliſchen Sentenzen in den übrigen italieniſchen Trauerſpielen und Luſtſpielen findet [x]).

Um

u) Der philoſophirende Prinz Renzo und die philoſophirende Prinzeſſin Barberine beweiſen ihrer Pflegemutter, daß dieſe ſich am Ende doch nur aus Selbſtliebe für ſie aufgeopfert habe.

Barb. Che dimande ſon queſte! Non v'è dubbio.
In voi ſteſſa ſentiſte del piacere
Di far l'azione, e per ciò la faceſte.
Smer. Per allattarvi mi ſvenai, ſpogliata
Mi ſon per riveſtirvi; dalla bocca
Mi traſſi 'l pane per nodrirvi inſino
A queſt' età; per voi mille afflizioni,
Mille angôſce ho ſofferte; ed avrò fatto
Tutto per amor proprio?
Ren. Voi mi fate
Rider di guſto. Ah, ah, ah. Sì, certo,
Per amor di voi ſteſſa. V'ha occupata
Il fanatismo d'un' azion' eroica.
Quella dolcezza, che in voi ſentivate
Di quell' azion, l'idea di guadagnarvi
Dominio ſopra noi, ſempre vi moſſe
Ad operar per amor proprio.
Smer. O Cielo!
Dunque non ho con voi merito alcuno
Di quanto feci? &c.

x) Calmon, eine Statüe, ſagt z. B.
E l'uome parte
Del ſommo Giove, e, ſe medeſmo amando,

Ama

Um dieſes Stück zu ſehen, verkleideten ſich die gewiſſenhafteſten Mönche in den Klöſtern zu Venedig, ſchlichen ſich unerkannt in's Schauſpielhaus, und horchten und lernten.

Andere poetiſche Arbeiten des Grafen Carlo Gozzi, z. B. ſeine Marfiſe, eine komiſche Epopöe in zwölf Geſängen und mehrere ſatyriſche Gedichte, verdienen auch, nicht vergeſſen zu werden, wenn ſie gleich nicht den Werth ſeiner Schauſpiele haben [y]). Auch Boileau's Satyren ſind von ihm in's Italieniſche überſetzt.

Nächſt Carlo Gozzi kann in der neueren Geſchichte der italieniſchen Litteratur nur noch ein einziger Dichter genannt werden, der in einer Dichtungsart Epoche machte.

Meta:

Ama il ſuo Creator. Celeſte forza
E amor proprio nell' uom, ma 'l proprio amore
Neſſun più ſente di colui, che, oprando
Colla compaſſion, colla virtude,
Colla pietà, felice, eterna vita,
Se nell' origin ſua, nel centro ſuo
Amando, a ſe procura, e ſi compiace
Nella virtù, che gli empj tuoi maeſtri
Fanatiſmo chiamar per propria ſcuſa.
Verran l'ore funeſte, e alle afflizioni
Indiſpenſabilmente umanitade
Senſibil eſſer dee. Verrà 'l momento,
Sì, pur troppo verrà, che doveranno
Gli uomini averti a ſchifo; e allor conforto
Sol ti ſarà l'aver, mentre viveſti,
Coltivate le idee dentro al tuo ſeno
Di tua grandezza al tuo finir quì in terra.

y) In den Opere &c. T. VII. und VIII.

Metaſtaſio.

Die italieniſche Oper, die dem Apoſtolo Zeno ihre erſte Veredelung verdankt, wurde das Vollkommenſte, was ſie werden zu können ſcheint, durch Pietro Metaſtaſio.

Einer Wiederhohlung der hinlänglich bekannten Nachrichten von dem Leben dieſes Operndichters bedarf es hier nicht. Nach der chronologiſchen Ordnung hätte Metaſtaſio auch vor Gozzi genannt werden können; denn er war im J. 1698 zu Rom geboren; und gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren die meiſten ſeiner Opern ſchon in ganz Europa berühmt [z]). Aber er lebte bis zum J. 1782, und bekleidete bis an ſeinen Tod das Amt eines kaiſerlichen Hofpoeten für das Operntheater zu Wien. Man kann alſo, nach Gefallen, die Reihe der Dichter, die mit Dante anfängt, mit Metaſtaſio, oder mit Carlo Gozzi ſchließen.

Der Einfluß, den der gelehrte Gravina auf die Entwickelung der Talente Metaſtaſio's gehabt haben ſoll, kann nicht von Bedeutung geweſen ſeyn. Gravina ſelbſt hatte eine ſo dürftige Idee von wahrer Poeſie, daß weder ſeine Lehren, noch ſein Beiſpiel einen jungen Dichter bilden konnten [a]). Auf's Höchſte konnte

z) Schon im J. 1748 kamen die Opere drammatiche del Sgr. Abbate Pietro Metaſtaſio in Venedig zum neunten Male heraus. *Nona* edizione ſteht wenigſtens auf dem Titel dieſer fünf Bände. Druck und Papier haben aber ein ſo armſeliges Anſehen, daß Metaſtaſio's Verehrer ſich vermuthlich ſchon damals nach anſtändigeren Ausgaben ſehnten, die denn auch im J. 1756 zu Turin und im J. 1778 zu Paris beſorgt wurden.

a) S. oben, S. 451.

te er dem jungen Metaſtaſio den Werth einer claſſiſchen Diction an das Herz legen. Die Bahn, die der junge Mann als Dichter betreten ſollte, hatte Apoſtolo Zeno gebrochen. Ihn, in deſſen Fußſtapfen Metaſtaſio trat, und nicht den froſtigen Gravina, ſollte man Metaſtaſio's Lehrer nennen. Auch iſt noch immer die Frage, ob Metaſtaſio nur ſo viel, als Apoſtolo Zeno, für die Oper würde haben thun können, wenn Zeno ihm nicht den Weg gezeigt hätte. Wenigſtens iſt ſchwer zu begreifen, wie die faſt phlegmatiſche Ruhe, mit der er, gewöhnlich nur auf Verlangen des Hofes, an ſeine poetiſchen Amtsgeſchäfte ging, aus dem thätigen Eifer hätte hervorgehen können, ohne den noch kein Reformatorgeiſt war. Aber Metaſtaſio trat zur rechten Zeit auf. Hinderniſſe fand er nur noch wenige zu überwinden; und dieſe wenigen überwand er durch die Zartheit ſeines Geſchmacks, nicht durch Stärke der Phantaſie. An dramatiſcher Kunſt hat er ſeinen Lehrer Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht. Aber Zeno wußte ſeine dramatiſche Kunſt noch nicht mit den Geſetzen des Opernſtyls in reine Uebereinſtimmung zu bringen. Die Kraft und Beſtimmtheit ſeines Ausdrucks war für den muſicaliſchen Vortrag zu rauh. Metaſtaſio drang mit ſeinem Sinn und hellem Verſtande in's Innerſte der muſicaliſchen Poeſie ein. Jede Forderung der Muſik bemühte er ſich poetiſch zu erfüllen. Er kürzte die Recitative ab. Er brachte mehr Abwechſelung in den Dialog. Und da ihm ſeine, nun auf's Höchſte verfeinerte Mutterſprache ganz zu Gebote ſtand, bildete er den italieniſchen Rhythmus zu einer Sylbenmuſik aus, die einzig in ihrer Art iſt.

Der

Der Zauber der Verſification und die Zartheit der Darſtellung in Metaſtaſio's Opern ſcheinen einige ſeiner ſonſt verſtändigen Bewunderer ſo hingeriſſen zu haben, daß ſie überhaupt in dieſen Opern nur unübertreffliche Schönheit ſehen [b]). Unbillig würde es allerdings ſeyn, die Mängel, die von der muſicaliſchen Poeſie faſt unzertrennlich ſind, einem Operndichter als Fehler anzurechnen. Wäre Metaſtaſio auch ein feinerer Charakterzeichner geweſen, würde doch die Oper nur wenig dabei haben gewinnen können. Aber in ſeiner Poeſie eine beſondre Kraft des philoſophiſchen Geiſtes finden, weil er hier und da, ſo gut es gehen wollte, ſogar metaphyſiſche Dogmen dem recitativiſchen Vortrag anpaßte, kann auch nur ein ſchwärmender Bewunderer [c]). Zu den Mängeln, die von der muſica-

b) Der ſonſt ſo männliche und nicht leicht in Extaſen überwallende Arteaga geräth, als er in ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper (Rivoluzioni del teatro muſic. Ital. T. II. p. 70.) auf ſeinen Liebling Metaſtaſio kommt, ſo außer ſich und wird ſo wortreich und gewöhnlich, daß man ihn kaum noch erkennt.

c) So bewundert Arteaga z. B. die Stelle in der Betulia, wo Achior dem Oſias in Recitativen das Daſeyn Gottes beweiſet.

Oz. Or dimmi.
Credi, Achior, che poſſa
Coſa alcuna produrſi
Senza la ſua cagion?
Ach. No.
Oz. D'una in altra
Paſſando col penſier, non ti riduci
Qualche cagione a confeſſar, da cui
Tutte dipendian l'altre?
Ach. E ciò dimoſtra,
Che v'è Dio; non ch'è ſolo. Eſſer non ponno
Queſte prime cagioni i noſtri Dei?

Oz.

muſicaliſchen Poeſie faſt unzertrennlich ſind, gehörte auch nicht die Monotonie, die man empfindet, ſobald man mehrere Opern von Metaſtaſio unmittelbar nach einander lieſet. In allen herrſcht mit wenig oder gar keiner inneren Abwechſelung dieſelbe Art von Zärtlichkeit und dieſelbe Art von Leidenſchaften; eine ähnliche Würde, und eine ähnliche Rührung. Billig überſehen wir bei Metaſtaſio, wie bei Corneille und Racine, die auffallende Moderniſirung antiker Charaktere. Verliebt im romantiſchen Style mußten nun einmal Griechen und Römer in der italieniſchen Oper, wie in der franzöſiſchen Tragödie, werden, wenn die Schauſpieldichter nicht auf das Recht Verzicht thun ſollten, ihr Publicum von der Seite zu berühren, von der es am empfänglichſten war. Aber unbeſchränkt ſollte denn doch dieſe Freiheit auch nicht ſeyn. Wenn Julius Cäſar ſeine Zärtlichkeit in einer Opernarie ſingt, wird der Contraſt zwiſchen der hiſtoriſchen und der poetiſchen Wahrheit in dieſem Falle doppelt ſo ſchneidend, als wenn Cäſar dieſelbe Empfindung im Trauerſpiele nur ausſpricht [d]). Ueberhaupt war Metaſta-

Oz. Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculti da voi?
Ach. Ma ſe que' marmi a' ſaggi
Foſſer ſimboli ſol delle immortali
Eſſenze creatrici; ancor direſti,
Che i miei Dei non ſon Dei?
Oz. Sì, perchè molti, etc.

d) In der Oper Cato iſt Cäſar der Geliebte der Martia, der Tochter Cato's. Da ſingt er unter andern:
Chi un *dolce amor* condanna,
Vegga *la mia nemica*,
L'aſcolti, e poi mi dica,
Se debolezza è amor.
Quando *da sì bel fonte*

Deri-

taſtaſio, für einen Mann von ſeiner äſthetiſchen Feinheit beſonders, viel zu wenig delicat in der Wahl des Stoffs zu ſeinen muſicaliſch-dramatiſchen Darſtellungen. Er ſcheint entweder gar nicht empfunden, oder nicht genug bedacht zu haben, daß der Ernſt gewiſſer Empfindungen, die auf einer Verwickelung moraliſcher Verhältniſſe beruhen, kaum eine poetiſche Ausſchmückung erträgt und die muſicaliſche durchaus verſtößt. Unbekümmert um dieſe Wahrheit, ließ er den Cato von Utika die Gründe, warum dieſer Patriot die Freiheit Rom's nicht überleben wollte, abſingen [e]). In den Opern Themiſtokles und Attilius Regulus werden dieſe beiden Helden, wenn ſie ihren Patriotismus in Recitativen und Arien vortragen, auffallend zu kleinlichen Theaterhelden. Aber wo Metaſtaſio in ſeinen Opern nur auf treue und melodiſch ſchöne Gemälde der Gefühle und Leidenſchaften bedacht iſt, die ohne innern Widerſpruch

Derivano gli affetti,
Vi ſon gli Eroi ſoggetti,
Amano i Numi ancor.

e) *Ful.* E il Senato. . . . *Cat.* Il Senato
Non è più quel di pria; di ſchiavi è fatto
Un viliſſimo gregge. *Ful.* E Roma. . . .
Cat. E Roma
Non ſta fra quelle mura. Ella è per tutto,
Dove ancor non è ſpento
Di gloria e libertà l'amor natio.
Son Roma i fidi miei, Roma ſon' io.
Và, ritorna al tuo tiranno,
Servi pure al tuo ſovrano,
Ma non dir che ſei Romano,
Finchè vivi in ſervitù.
Se al tuo cor non reca affanno
D'un vil giogo ancor lo ſcorno,
Vergognar faratti un giorno
Qualche reſto di virtù.

Atto, II.

ſpruch eine muſicaliſche Form annahmen, iſt ſein Ausdruck ſo wahr und ſo tief eindringend, als ſeine Sprache einfach und doch immer edel und poetiſch iſt. Liebe und Zärtlichkeit in allen Variationen, Rache, Schwermuth, Zuverſicht, Sehnſucht, Zorn, Eiferſucht, Unſchuld, Fröhlichkeit, und jeden Seelenzuſtand, der der lyriſchen Darſtellung nur einigermaßen entgegenkommt, zeichnet Metaſtaſio ſo beſtimmt, kräftig und geiſtvoll, und dazu in ſchöneren Verſen, als irgend ein neuerer Dichter [f]). In der Kunſt, eine

f) Durch die nachahmende Harmonie, wie man es nennt, oder den Ausdruck durch den Rhythmus vollendete Metaſtaſio den Zauber ſeiner Empfindungsgemählde. So mahlt er das Streben der Hoffnung, die nahe am Ziele iſt:

Qual deſtrier che all' albergo è vicino
  Più veloce s'affretta nel corſo:
  Non l'arreſta l'anguſtia del morſo,
  Non la voce, che legge gli dà.
Tal queſt' alma, che piena è di ſpeme,
  Nulla teme, conſiglio non ſente:
  E ſi forma una gioja preſente
  Del penſiero che lieta ſarà.

Und ſo ſchmiegt ſich, wenn gleich nicht in dieſem Grade auffallend, in den meiſten Arien Metaſtaſio's die rhythmiſche Melodie an die Wahrheit des Ausdrucks, z. B. in dem lyriſchen Gemählde der ſchmachtenden Liebe:

Oh che felici pianti!
  Che amabile martir!
  Pur che ſi poſſa dir:
  Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
  Un' alma allor ſi fà,
  Un alma che non ha
  Che un ſol deſio.

Mit dieſer Arie vergleiche man zur Probe die folgende, wo Begeiſterung und ſtürmender Muth gezeichnet wird:

 Fiam-

ne entſcheidende Empfindung durch ein Gleichniß in einer Arie zu mahlen, übertrifft er den Apoſtolo Zeno; und kein Nachahmer hat ihn darinn erreicht [g]).

Unge-

Fiamma ignota nell' alma mi ſcende:
Sento il nume: m'inſpira, m'accende;
Di me ſteſſo mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
Pallid' ombre compagne di morte,
Già vi guardo, ma ſenza terror.

Eben dieſe Arien hat Arteaga zur Probe der Kunſt ſeines Lieblings ausgehoben.

g) Mit zweien der ſchönſten Geſänge dieſer Art mag die Auswahl der poetiſchen Beweisſtellen für dieſen Band der Geſchichte der Poeſie und Beredſamkeit ſchließen.

L'onda dal mar diviſa
Bagna la valle, e il monte:
Va paſſagiera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora ſempre e geme
Finchè non torna al mar;
Al mar dov'ella nacque,
Dove acquiſtò gli umori,
Dove da i lunghi errori
Spera di ripoſar.

Auch dieſe und die folgende Arie hat Arteaga nicht überſehen.

Rondinella, cui rapita
Fu la dolce ſua compagna,
Vola incerta, va ſmarrita
Dalla ſelva alla campagna,
E ſi lagna
Intorno al nido
Dell' infido
Cacciator.
Chiare fonti, apriche rive
Più non cerca, al dì s'invola
Sempre ſola,
E finchè vive
Si rammenta il primo amor.

Un-

Ungefähr denſelben Charakter haben die kleineren, faſt alle für die Muſik beſtimmten Gedichte Metaſtaſio's, beſonders ſeine Cantaten und ein Paar unübertrefflich liebliche Canzonetten.

Was ſich ſonſt noch Anmerkenswerthes in der poetiſchen Litteratur der Italiener ſeit der Einwirkung des franzöſiſchen Geſchmacks ereignet hat, mag, nach den Dichtungsarten zuſammengeſtellt, der Beſchluß dieſes Theils der Geſchichte der neueren Poeſie ſeyn. Eine ſummariſche Ueberſicht iſt hier hinreichend.

Ohne merklichen Einfluß des franzöſiſchen Geſchmacks hat ſich bis auf die neueſte Zeit die italieniſche Oper erhalten. Die Form, die ihr Zeno und Metaſtaſio gegeben haben, iſt zum Geſetze geworden. In dieſer Form Empfindungen und Leidenſchaften ſo gut zu zeichnen, als es der Muſiker verlangt, der die Worte nur als Stützen der Töne achtet, mußte jedem Verſificator, in deſſen Gedächtniß Metaſtaſio's Poeſie wiedertönte, ein Leichtes werden. Ohne lange zu ſuchen, konnte jeder europäiſche Hof, der eines Theaterdichters für die Oper bedurfte, in Italien ein Subject finden, das, dieſes Amt zu bekleiden, reimfertig und gewandt genug war. Producte ſolcher Theaterdichter ſind eine Menge Opern, nach deren Verfaſſern nie-

Unglücklicherweiſe verſtößt nur dieſes zweite Gemählde gegen die Naturgeſchichte. Metaſtaſio ſcheint vergeſſen zu haben, daß die Schwalben nicht in Wäldern niſten; und dieſes muß man mit ihm vergeſſen, oder im Bilde ſtatt der Schwalbe einen anderen Vogel ſetzen.

niemand fragt. Eine Lücke blieb in der Litteratur der komiſchen Oper. Denn für dieſe hatte Apoſtolo Zeno wenig, und Metaſtaſio gar nichts gethan. Sie gerieth in Hände, durch die ſie auf mannigfaltige Art gemodelt und aufgeſtutzt, aber nicht veredelt werden konnte.

Wenn Concurrenz und raſtloſe Beſtrebung hinreichten, einer Dichtungsart die erwünſchte Vollendung zu geben, müßte das regelmäßige Trauerſpiel in der italieniſchen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts den Neid aller andern Nationen erregt haben. Alles, was den Italienern noch von poetiſcher Kraft übrig geblieben war, ſchien eine Richtung auf die tragiſche Kunſt genommen zu haben, ſeitdem die Merope des Marcheſe Maffei bewundert wurde. Die Menge von italieniſchen Trauerſpielen, die nach dieſer Merope erſchienen ſind, iſt kaum zu überſehen; und der Wetteifer hat bis auf die neueſte Epoche der politiſchen Umkehrung Italiens fort gedauert [h]). Nicht zu vergeſſen iſt dabei der Umſtand, daß die meiſten dieſer eifrigen Tragiker Perſonen vom erſten Stande waren. Einige ihrer Stücke möchten wohl manchem franzöſiſchen Trauerſpiele, das bekannter geworden iſt, die Wage halten. Aber keines hat als ein Werk des ſiegenden Genies den übrigen den Preis abgewonnen. Zu einer ſpeciellen Würdigung der vorzüglicheren unter ihnen iſt alſo hier nicht der Ort. Zunächſt auf die Merope folg-

h) Die vollſtändigſte Nachweiſung über die neueſte dramatiſche Litteratur der Italiener findet man im 6ten Bande der Storia critica de' teatri antichi e moderni di *Pietro Napoli-Signorelli*, Nap. 1790. Mit dem Beiwort *critica* auf dem Titel muß man es nicht zu genau nehmen.

folgten die Trauerſpiele des Venezianers Reconati und eines Doctors Baruffaldi. Den griechiſchen Styl mit Chören ſuchten zuletzt noch ein Mal Domenico Lazzarini und ſein Schüler Giuſeppe Salio wieder in das italieniſche Trauerſpiel einzuführen. Näher an den Styl der Merope hielten ſich Semproni, Savioli, Corio und Antonio Bianchi. Mehr als die Trauerſpiele dieſer Autoren wurden die des Alfonſo Varano und des Jeſuiten Granelli bemerkt. Der feine Saverio Bettinelli, der die Würde ſeines geiſtlichen Ranges mit einer in Italien ungewöhnlichen Verehrung des unchriſtlichen Voltaire zu vereinigen wußte, ahmte auch die Trauerſpiele Voltaire's nicht ohne Geſchicklichkeit nach. An dieſe Reihe ſchloſſen ſich Carl' Antonio Monti, der Graf Aleſſandro Carli, der Abate Willi, der Ritter Duranti, der Ritter Pindemonte, der Graf Campi, der Pater Salvi, und viele Andere. Dieſes litterariſche Wettrennen nach einem Ziele, das Keiner erreichte, wurde im J. 1772 noch durch den Preis vermehrt, den der Herzog von Parma auf das beſte neue Trauerſpiel ſetzte. Fünf Theaterſtücke wurden auf dieſe Art als gute Trauerſpiele zu Parma gekrönt. Ungefähr um dieſelbe Zeit machte der Pater Ringhieri bibliſche Trauerſpiele aus der Geſchichte der Sündfluth und des Königs Nebukadnezar. Nach dem J. 1787 haben unter Andern noch Giovanni Greppi, der Senator Marescalchi, Matteo Borſa, der Abate Biamonti, der Abate Moreschi, der Graf Pepoli, der Abate Monti, und der Graf Alfieri Trauerſpiele herausgegeben. Moreschi und Pepoli brachten zuerſt Scenen aus der engliſchen Geſchichte auf das italieniſche Trauerſpiel-Theater.

 Graf

Graf Alfieri's Stücke übertreffen durch Natürlichkeit des Dialogs und durch Wärme des Ausdrucks viele andre.

Unter den Theaterſtücken des Abate Willi und des Grafen Pepoli ſind auch bürgerliche Trauerſpiele und rührende Luſtſpiele (commedie lagrimoſe) im Style Diderot's, Mercier's und andrer Franzoſen, die in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bürgerliche und häusliche Rührung ſtatt des tragiſchen Pathos des Corneille und Racine auf einige Zeit in die Mode brachten. Die Italiener würden geglaubt haben, der Ehre ihrer Litteratur etwas zu vergeben, wenn ſie nicht auch dieſe franzöſiſche Mode mitgemacht hätten.

Des regelmäßigen Luſtſpiels nahmen ſich nach Goldoni beſonders der Abate Willi und der Marcheſe Franceſco Albergati an. Albergati iſt der einzige italieniſche Luſtſpieldichter, dem es geglückt iſt, den komiſchen Styl der franzöſiſchen Charakterſtücke mit franzöſiſcher Feinheit nachzuahmen [i]). Zu Goldoni's Schule hatte ſich vorher noch der Doctor Nelli von Siena geſellt. Von allen ſeinen Luſtſpielen iſt aber nur ſelten noch die Rede [k]).

Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ging das italieniſche Theater in Paris, das ein-

i) Einige Nachricht von der Entſtehung dieſer Luſtſpiele und von der Aufnahme, die ſie bei dem Publicum fanden, giebt der Marcheſe Albergati ſelbſt in den kleinen Vorreden vor jedem Stücke des Nuovo teatro comico del Marcheſe Franc. Albergati Capacelli, Venez. 1778, in 5 Bänden.

k) Sie füllen indeſſen 5 Bände, die zu Venedig im Jahr 1762 herauskamen.

einzige außer Italien, wo echte Kunſtkomödien geſpielt wurden, in ein franzöſiſches Theater über. Unter der Direction des älteren Riccoboni hatte es im J. 1716 die äußerſte Höhe ſeiner Ausbildung erreicht. Aber wenige Jahre nachher mußte der Arlechino auf dieſem Theater ſich ſchon bequemen, zur Abwechſelung auch Franzöſiſch zu ſprechen. Jetzt fingen mehrere franzöſiſche Komiker an, gute Stücke im halb italieniſchen Geſchmacke für dieſes Theater zu liefern, das bis auf die neueſte Zeit den Namen des italieniſchen behielt. Erſt im J. 1780 wurden die italieniſchen Masken auf dieſem Theater verboten, nachdem es durch das Spiel des berühmten Carlin oder, wie er eigentlich hieß, Carlo Bertinazzi, der zur Bewunderung aller Zuſchauer in Paris der verbrauchten Rolle des Harlekin ein neues Intereſſe gab, zuletzt noch ein Mal in Aufnahme gekommen war. Immer wird es in der Geſchichte des italieniſchen Geſchmacks denkwürdig bleiben, daß um dieſelbe Zeit, als Goldoni und ſeine Partei den komiſchen Nationalſtyl der Italiener in Italien ſelbſt vertilgen und ſich dadurch den Franzoſen empfehlen wollten, eben dieſer Styl in Paris, zwar nicht dem franzöſiſchen vorgezogen, aber doch neben dieſem geſchätzt wurde.

Die Schäferſpiele, deren das italieniſche Publicum in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts nicht genug bekommen konnte, ſind, wie es ſcheint, in und außer Italien auf immer von den Theatern verſchwunden.

Von neuen Verſuchen der Italiener in der epiſchen Poeſie nach Fortinguerra iſt wenigſtens nichts allgemein bekannt geworden.

Die lyriſche Poeſie hat in der italieniſchen Litteratur immer mehr den alten Sonetten und Canzonen-Charakter verloren und ſich zum Styl der Cantate geneigt, ſeitdem dieſe die verbindende Mittelgattung zwiſchen dem lyriſchen und dramatiſchen Geſange geworden iſt. An neuen Sonetten hat es in Italien bis auf unſre Zeit nicht gefehlt. Aber der romantiſche Geiſt der älteren Sonettenpoeſie hat ſich längſt verloren. Faſt alle Sonette, die man in den Werken neuerer italieniſchen Dichter und Verſificatoren findet, ſind kalte Gelegenheitsſtücke. Zu den eleganteſten dieſer Art gehören die des Abate Carlo Innocenzio Frugoni [1]), der durch einige andre ſeiner vielen poetiſchen Werke bekannter geworden iſt. Er lebte vom Jahr 1692 bis 1768. Seine Gönner waren beſonders die Herzoge von Parma. Seine leichten, meiſt ſcherzenden Canzonetten intereſſiren mehr, als ſeine Sonette.

Die poetiſche Ueberſetzung der Pſalme von Saverio Mattei, die im J. 1773 herauskam, verdient, bei dieſer Gelegenheit nicht überſehen zu werden. Sie hat nur einen zu üppigen und hüpfenden Schwung des Rhythmus und einen faſt zu italieniſchen Ton. Aber eben in dieſer Art von leichtſinnig ſcheinender Moderniſirung des alten ebräiſchen Pſalmenſtyls erkennt man die poetiſche Stimmung der heutigen Italiener.

Das beſte Lehrgedicht in der italieniſchen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts iſt die Schauſpiel-

1) In den drei erſten Bänden der ſchön gedruckten Opere del Sgr. Abate Carlo Innocenzio Frugoni, Parma, 1779.

ſpielkunſt (l'Arte repreſentativa) von demſelben Lodo- vico Riccoboni, der vom J. 1682 bis 1752 lebte und das italieniſche Theater zu Paris auf einige Zeit in großes Anſehen brachte. Sein didaktiſch-poetiſcher Styl iſt ein wenig pretiös und ein wenig gedehnt, aber nicht ohne Geiſt; und ſeine Gedanken intereſſiren [m]).

Die Nachahmung des franzöſiſchen Geſchmacks brachte der poetiſchen Epiſtel in Italien einigen Gewinn. Die älteren italieniſchen Epiſteln ſind Eins und Daſſelbe mit den Satyren in der Manier Arioſt's und Alamanni's. Die Kunſt, bald ernſthaft, bald ſcherzend, praktiſche Gedanken in leichten Verſen auszuführen und dieſer Ausführung die Form eines Brieſes zu geben, lernte zuerſt Frugoni den Franzoſen ab. Noch weiter brachte es in der Nachahmung der gefälligen Leichtigkeit und Präciſion des franzöſiſchen Epiſtelnſtyls der Graf Franceſco Algarotti, der, wenn gleich von Geburt ein Venezianer, doch ganz franzöſiſch gebildet war und deßwegen mit ſeinen Talenten und Kenntniſſen um ſo leichter einen Zutritt in den litterariſchen Zirkel des Königs Friedrichs II. von Preußen finden konnte. Der übrigen Verdienſte, die ſich Algarotti um die italieniſche Litteratur erworben hat, wird unten gedacht werden müſſen. Er ſtarb im J. 1764 [n]). Die neueſten unter den bekannter gewordenen poetiſchen Brieſen in italieniſcher Sprache und

m) Die Arte repreſentativa von Riccoboni kam im Jahr 1728 als ein Anhang der Hiſtoire du théatre Italien deſſelben Verfaſſers heraus.

n) Algarotti's Epiſteln wurden zum erſten Male im Jahr 1759 gedruckt. Nachher ſind ſie in die Sammlung ſeiner Werke (Livorno, 1763) aufgenommen.

und franzöſiſcher Manier ſind die des Ritters Pindemonte [o]).

Die ſatyriſche Poeſie der Italiener hat faſt unverändert ihre alte Geſtalt behalten. Die ernſthafte oder regelmäßige Satyre iſt eifernd und bitter, die burleske unſauber und poſſenhaft geblieben. In die erſte Claſſe gehört der Triumph der Demuth (Trionfo dell' Umiltà), eine Satyre auf den römiſchen Hof, nebſt zwölf Sermonen, vom Grafen Gaſparo Gozzi, einem älteren Bruder des berühmten Carlo Gozzi [p]). Sie ſind weit feiner und eleganter, als die des Ritters Dotti. Die burleske Satyre in Berni's Manier ſetzte beſonders der Abate Frugoni fort [q]).

Ein ſeltſames Product des moderniſirten Volkswitzes der älteren Italiener iſt eine Art von Eulenſpiegeliade in zwanzig Geſängen von zwanzig Verfaſſern. Sie hat den Titel: Bertoldo, Bertoldino und Cacaſenno [r]) nach den drei Helden eines Volksmährchens, das für die Italiener ungefähr daſſel-

o) Unter dem Titel: Verſi di Polidete Melpomenio (Baſſano, 1784) findet man die poetiſchen Briefe des Ritters Pindemonte.

p) Der Trionfo dell' Umiltà und die Sermonen des Grafen Gaſparo Gozzi kamen zu Venedig im Jahr 1764 heraus.

q) Ueber anderthalb hundert Sonetti bernieschi von Frugoni ſtehen im dritten Bande ſeiner Opere, unter andern ſolche, wie das erſte, das ſich anfängt:
In *atto maeſtoſo di piſciare*
Stava ſotto le ſcale il Dittatore.

r) Bertoldo, con Bertoldino e Cacaſenno, in ottava rima, Venez. 1739, in 8vo. Die zwanzig Verfaſſer ſind hinter der Vorrede aufgezählt und genannt.

ſelbe, was für uns die Geſchichte Till Eulenſpiegels, iſt. Unter den Zwanzigern, die dieſes komiſche Mährchen, jeder nach ſeinem eignen Witz, in Stanzen erzählen, iſt Frugoni der berühmteſte. Ihm gehört der zehnte Geſang.

Den Styl der äſopiſchen Fabeln des Phädrus haben in neueren Zeiten, mit mehr Leichtigkeit und Anmuth, als im ſechzehnten Jahrhundert, Paveſi und Verdizotti *), der Abate Roberti und Don Lorenzo Pignotti nachgeahmt.

Außer dieſen italieniſchen Gedichten aus dem achtzehnten Jahrhundert ſind Theils einzeln, Theils in Sammlungen, ſo viele, deren Verfaſſer um dieſelbe Zeit lebten, oder noch leben, gedruckt, daß ſie zuſammen eine Bibliothek von nicht kleinerem Umfange, als die der italieniſchen Poeſie des ſechzehnten Jahrhunderts, bilden. Sie zu regiſtriren, zu ordnen und zu recenſiren, überläßt der Geſchichtſchreiber, der nur die Fortſchritte des litterariſchen Geſchmacks erzählen will, dem Litterator, der das Geſchäft einer ſpeciellen Bearbeitung dieſes Faches der neueren Litteratur übernimmt. Einige dieſer vielen Gedichte, z. B. die von Baretti, Bertola und Pellegrini ſind bekannter geworden, als andre, die eben ſo wenig in Maſſe zu verwerfen ſind, z. B. die von Calſabigi, Tagliazucchi, Paſſeroni, Damiani, Guarinini, Savioli, Sgrilli, Bregnoni, Neri, Fuſconi, Ceſarini, Colpani, Tartarotti, Ravizza, Parini, Oliveri, Bondi, Cimerio, Tommaſini, Diodati, Salandri, Zucchiroli, Zeviani, Caval-

*) S. oben S. 358.

Cavalli, Cazza, Tarſia, Pozzi, Vanetti, Cataneo, Straſoldo, Florio, Zampieri, Saccenti, Moro, und Andern [t]).

Der italieniſche Nationalgeiſt hat alſo ſeine poetiſche Tendenz nicht verloren. Aber eine Verbindung von Begebenheiten, die kein Geſchichtſchreiber vorausſehen kann, wird nöthig ſeyn, wenn dieſer Nationalgeiſt wieder energiſch wirken und auch in der Poeſie ſich nicht mit ſchön klingenden Verſen, artigen Tändeleien, feierlicher Declamation und ergötzender Gedankenloſigkeit begnügen ſoll. Bis dahin iſt unter den poetiſchen Merkwürdigkeiten des heutigen Italiens die Kunſt der Improviſatoren von mehr Bedeutung, als die meiſten gedruckten Sammlungen von neueren Gedichten. Jene Kunſt beweiſet, mit welcher Biegſamkeit und Kraft eine italieniſche Phantaſie, wenn ſie einmal in Bewegung iſt, Bilder und Worte in poetiſche Verhältniſſe zuſammenträgt. Daraus erklärt ſich, wie es einem Italiener auch bei einer nur mäßigen Cultur des Geiſtes möglich iſt, durch ein Bändchen nicht ſchlechter Verſe die Zahl der vielen, die er vor ſich findet, zu vermehren, wenn er die Poeſie ſeiner Vorfahren auch nur mit dem Gedächtniſſe aufgefaßt hat. Der erkünſtelte, und doch glückliche Enthuſiasmus der heutigen Improviſatoren iſt das lebendige Denkmal der guten Zeit des italieniſchen Geiſtes.

t) Werke von allen dieſen Dichtern und Verſificatoren, und noch viele andre, die in daſſelbe Fach gehören, finden ſich beiſammen auf der königl. Univerſitätsbibliothek zu Göttingen.

Zwei-

Zweites Capitel.

Geſchichte der ſchönen Proſe.

Die ſchöne Proſe hatte im neueren Italien nicht, wie im alten Griechenland, das Glück, zur Vollkommenheit zu reifen, nachdem ihr die Poeſie glorreich vorangegangen war. Nur in den letzten Decennien des ſechzehnten und den erſten des ſiebzehnten Jahrhunderts verräth ſich der Rückgang der italieniſchen Cultur weniger durch die proſaiſchen Werke, die mit Fleiß geſchrieben ſind, als durch die Gedichte. Aber ſeit dieſer Zeit war auch auf ein Mal alle wahre Beredſamkeit in der italieniſchen Litteratur ein volles Jahrhundert hindurch wie abgeſtorben; und nicht eher, als bis das Studium der franzöſiſchen Schriftſteller in einigen Italienern die veraltete Idee von wahrer Schönheit des proſaiſchen Styls wieder weckte, ſchienen ſie für dieſe Schönheit noch einigen Sinn gerettet zu haben.

Der Novellenſtyl war es nicht mehr, was der wahren Proſe im Wege ſtand. Jener Styl hatte ſich von dieſer immer mehr abgeſchieden, ſeitdem Machiavell im Geiſte der Alten den rechten Ton angegeben hatte. Es kamen auch keine neuen Novellen von Bedeutung mehr zum Vorſchein. Aber das Studium der claſſiſchen Proſe des Alterthums verlor den Einfluß, den es bis dahin auf die italieniſche Litteratur gehabt hatte. Sich ſelbſt überlaſſen,

ver-

vermochte nun der italieniſche Geiſt um ſo weniger, ſeinem Hange zum Weichlichen und Weitſchweifigen im proſaiſchen Ausdruck zu widerſtehen, je aufmerkſamer die Kirche über den denkenden Kopf wachte, der etwas Ernſthaftes über die Gegenſtände zu ſagen hatte, deren freie und geiſtvolle Behandlung den proſaiſchen Autor bildet.

Den letzten Verſuch, durch Schriften im Styl der altmodiſchen Liebes- und Heldengeſchichten die italieniſche Leſewelt zu ergötzen, machte nicht ganz ohne Glück Franceſco Loredano, ein venezianiſcher Patrizier, der im Scherz und Ernſt Vielerlei ſchrieb. Sein Roman Dianea wurde bis zum Jahr 1667 drei und zwanzig Mal aufgelegt u). Er fand es auch nicht unſchicklich, die Geſchichte des Pyramus und der Thisbe in eine Novelle zu bringen und das liebende Paar romantiſche Briefe wechſeln zu laſſen. Ein ähnlicher Mißbrauch der Proſe ſind die genialiſchen Scherze (Scherzi geniali) dieſes Loredano. So nannte er, wunderlich genug, eine Sammlung declamatoriſcher Briefe und Reden, die er auf die widerſinnigſte Weiſe den Helden und Heldinnen des Alterthums in den Mund legt x). Eben dieſer

u) In den Opere di Gio. Franceſco Loredano, Venez. 1767, in 8 Bänden, ſteht auf dem Titel der Dianea: *Vigeſima terza impreſſione*. So fleiſſig wurde alſo im ſiebzehnten Jahrhundert ein Buch geleſen, das ſich anfängt: Non era ancora adorato in oriente la Luna, nè l'imperio di Aſia avea ricevuto il comando dalla tirannide d'un ſolo; quando in una iſola del mar Carpatio approdò una rinforzata galea — per involarſi allo ſdegno del cielo, *che col fabbricare monti dell' onde minacciava precipizj ai naviganti*, s'era ritirata etc.

x) In den Opere del Loredano ſind die Scherzi geniali zum acht und zwanzigſten Male gedruckt.

ſer Loredano that das Seinige, die ſcherzhafte und burleske Proſe, die ſich ſeit Berni in der Mode erhalten hatte, mit dem alt-romantiſchen Styl zu combiniren. Unter dem Titel: Akademiſche Einfälle (Bizarrie academiche) gab er ein Gemiſch von Erzählungen und pedantiſch komiſchen Abhandlungen heraus, die an Berni's Akademie [y]) erinnern, aber in der Vergleichung mit ihr ſich nur noch froſtiger ausnehmen. Selbſt die didaktiſche Proſe wollte Loredano wieder romantiſiren. Seine Liebeszweifel (Dubbj amoroſi), auf Verlangen einer Dame geſchrieben, ſind Abhandlungen über ungefähr dieſelben Fragen, die in den alten Liebesgerichten (corti d'amore) verhandelt wurden, und ungefähr in demſelben alt-romantiſchen Geſchmacke ausgeführt. Endlich legte Loredano auch Hand an die politiſche Geſchichte, um ſie den alten Ritterromanen ſo ähnlich zu machen, als es ohne Verletzung der hiſtoriſchen Wahrheit möglich war. Er erzählte in einem Werke von eilf Büchern die Geſchichte der Könige von Cypern aus dem Hauſe Luſignan (Iſtorie de' Rè Luſignani) [z]). Wäre die Sprache weniger ſchleppend, ſo würde dieſe Geſchichte unter allen Schriften ihres Verfaſſers noch die beſte ſeyn. Der Ruhm Loredano's ſtarb mit ſeinem Zeitalter ab.

* * *

An die Cultur der ſatyriſchen Proſe, die mit der burlesken im ſechzehnten Jahrhundert nicht ohne Geiſt vereinigt worden war, wurde ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert wenig mehr gedacht. Das ein-

y) S. oben S. 334.

z) Im 5ten Bande der Opere.

einzige Werk dieſer Art, das Aufſehen erregte, war Ferrante Pallavicino's himmliſche Eheſcheidung (Divorzio celeſte) [a]), die keckeſte Satyre, die gegen den Mißbrauch der geiſtlichen Gewalt je von einem Katholiken geſchrieben iſt. Ein Ketzer wollte dieſer Pallavicino, den man mit vielen andern Schriftſtellern aus derſelben angeſehnen Familie nicht verwechſeln muß, durchaus nicht ſeyn. Was er aber ſeyn wollte, oder im Herzen war, iſt ſchwer zu ſagen. Einige ſeiner Freunde ſprachen ihm aus guter Meinung eben das Werk ab, das ihn am bekannteſten gemacht hat. Aber er mußte doch mit dem Leben dafür büßen. In Avignon, wohin er nach mehreren Reiſen gegangen war, wurde er in Verhaft genommen und im J. 1644 enthauptet. Die Art ſeiner Hinrichtung ſcheint zu beweiſen, daß man ihn unmittelbar als einen Rebellen, und nur mittelbar als einen Ketzer beſtrafen wollte. Sein ketzeriſches Buch war auch mehr gegen die Perſon des Pabſtes Urban VIII. und die Mißbräuche der geiſtlichen Gewalt, als gegen dieſe Gewalt überhaupt gerichtet. Aber ärgerlich iſt das Buch darum nicht weniger, auch nach proteſtantiſchen, und ſelbſt nach philoſophiſchen Begriffen. Es iſt ein komiſcher Roman in Briefen und Monologen, wahrſcheinlich der erſte in ſeiner Art. Die Correſpondenten und Interlocutoren ſind Gott der Vater, Gott der Sohn, der heil. Paulus, der heil. Lucas, Mönche, Nonnen, und andre Perſonen. Gott der Vater giebt dem Sohne ſeine Mißbilligung darüber zu erkennen, daß der Sohn noch immer der Vermählte der Kirche bleibe, die jetzt ein ſo ſcandalöſes Leben führe. Der Sohn

a) Ich kenne ſie nur aus den Opere *ſcelte* di Ferrante Pallavicino; Villafranca, 1660, in 8vo.

Sohn erklärt ſich. Der heil. Paulus wird nach Rom abgeſandt, um über die Lebensart der Kirche Bericht abzuſtatten. Der Bericht fällt ſo aus, daß im himmliſchen Eheſtandsgerichte auf Scheidung erkannt werden muß. Nun melden ſich die lutheriſche, die reformirte und andre ketzeriſche Kirchen als Bräute. Sie werden aber alle zurückgewieſen, weil der Heiland lieber im Cölibat leben, als mit einer menſchlichen Kirche wieder vermählt ſeyn will. Pallavicino's Ausführung dieſer kecken Idee hat wenig äſthetiſchen Werth. Zur Kritik ihres Zwecks iſt hier nicht der Ort.

* * *

Am längſten erhielt ſich der Geiſt der wahren Proſe im hiſtoriſchen Style. Einige italieniſche Geſchichtſchreiber, die noch in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts lebten, verdienen Männer des ſechzehnten zu heiſſen. Der erſte unter ihnen iſt der Pater Paolo Sarpi, ein Venezianer. Er war im J. 1552 geboren, trat in den Serviten Orden, und vertheidigte die Freiheit der weltlichen Regierungen gegen die päbſtliche Gewalt ſo tapfer, daß ihn der Pabſt Paul V. in den Bann that. Dieſelben Grundſätze, die Sarpi vertheidigte, behauptete auch der Senat von Venedig gegen den Pabſt. Sarpi wurde alſo im Schooße ſeiner Vaterſtadt von dem Bannſtrahle nicht getroffen. Er lebte bis zum J. 1623. Seine Geſchichte des tridentiniſchen Conciliums b), zu der er ſich nicht als Verfaſſer bekannte, iſt,

b) Iſtoria del concilio Tridentino, Londra, 1619, in fol. Der Verfaſſer heißt auf dem Titel *Pietro Soave*. Daß dieſer Pietro Soave und der Pater Sarpi oder

 Fra

iſt, wenn gleich kein Meiſterwerk in der hiſtoriſchen Kunſt, doch die erſte pragmatiſche Kirchengeſchichte in einer neueren Sprache; nicht ſchön, aber auch nicht ungeſchickt geſchrieben. Anziehend für den Verſtand wird dieſe Geſchichte des tridentiniſchen Conciliums ſchon dadurch, daß ſie hiſtoriſche Ausführung eines Grundſatzes iſt. Sie ſoll beweiſen, daß die Trennung der abendländiſchen Kirche, die durch Luther's und Zwingli's Reformation bewirkt wurde, füglich hätte verhütet werden können, wenn der römiſche Hof nicht die Behauptung einer widerrechtlichen Hoheit in weltlichen Verhältniſſen dem Wohl der Kirche vorgezogen hätte. Die Freimüthigkeit, mit welcher Sarpi, ſonſt ein gewiſſenhafter Katholik, die Intriguen aufdeckt, durch die man von Rom aus die redlichen Bemühungen der gutgeſinnten Prälaten in der tridentiniſchen Verſammlung entkräftete, iſt für jeden Geſchichtſchreiber nachahmungswerth. Wenn die Simplicität der Erzählungsart dieſes Geiſtlichen einem feineren Geſchmacke nicht genügt, ſo muß man nicht vergeſſen, daß die Erzählung theologiſcher Streitigkeiten, die nächſt den Intriguen hier die Hauptſache waren, mit den Geſetzen der feineren Darſtellungskunſt kaum vereinbar iſt c).

Einen Stoff, in deſſen Bearbeitung der größte Geſchichtſchreiber alle ſeine Talente benutzen konnte, wählte zur hiſtoriſchen Darſtellung Arrigo Caterino Davila, der Sohn eines Cypriers von angeſehner Familie, geboren im J. 1576. Durch ſeinen Vater, der von der Inſel Cypern, als dieſe eine Beute der

Fra Paolo, wie er auch oft genannt wird, eine und dieſelbe Perſon iſt, hat man erſt ſpät entdeckt.

c) Die Proben des Styls werden von hier an ohne Nachtheil dieſer Geſchichte wegfallen können.

der Türken wurde, nach Venedig geflüchtet war, kam Davila ſchon in ſeiner Kindheit in Verbindung mit dem königlich franzöſiſchen Hauſe. Der König und die Königinn von Frankreich waren ſeine Pathen. Unter ihrem Schutze wurde er in der Normandie erzogen. Dann nahmen ihn ſeine Pathen als Pagen an ihren Hof. Als er achtzehn Jahr alt war, trat er in franzöſiſche Militärdienſte und zeichnete ſich bei mehreren Gelegenheit rühmlich aus. Im J. 1599 kehrte er auf Verlangen ſeines Vaters nach Italien zurück. Er wurde nun Offizier in venezianiſchen Dienſten, ſtieg von einer militäriſchen Ehrenſtufe zur andern, bekleidete die Stelle eines Gouverneurs in Dalmatien, in Friaul und auf der Inſel Candia, und galt in Venedig für den erſten Mann nach dem Dogen. Sein Degen wurde nicht weniger reſpectirt, als ſeine Feder. Seine Biographen vergeſſen nicht, eines Duells zu erwähnen, in dem er ſeinen Gegner durch und durch ſtieß. Unglücklich und ſeltſam war ſein Tod. Auf einer Reiſe in Amtsgeſchäften, wo er mit einem unbedeutenden Menſchen in Streit gerathen war, wurde er von dieſem Elenden meuchelmörderiſch mit einer Piſtole erſchoſſen. Er ſtürzte todt zu Boden in Gegenwart ſeiner Gattin und ſeiner Söhne. Ein Blutbad entſtand auf der Stelle, wo er gefallen war. Einer ſeiner Söhne erlegte den Meuchelmörder, deſſen Anhänger wieder Davila's Capellan niederſtießen. Mehrere Perſonen wurden in dieſem Gemetzel verwundet. Es ereignete ſich im J. 1631. **Die Geſchichte der bürgerlichen Kriege in Frankreich** [c]), durch die Davila's

d) Die Storia delle guerre civili di Francia, da Arrigo Caterino Davila iſt eins von den Werken, die man freilich in den meiſten europäiſchen Sprachen leſen kann.

vila's Nahme bekannter geworden iſt, als durch ſeine militäriſchen Verdienſte, hatte er ein Jahr vor ſeinem Tode herausgegeben. Es iſt ſchwer, genau den Rang zu beſtimmen, den er als pragmatiſcher Geſchichtſchreiber neben Machiavell und Guicciardini einnehmen ſoll. Nur über dieſe darf man ihn nicht ſtellen. Aber in der Vergleichung mit neueren Geſchichtsbüchern behauptet Davila's Werk leicht vor ſehr vielen den Vorzug. Es trägt den Charakter des praktiſchen Mannes, der in der großen Welt zu leben und zu wirken gewohnt war, der die Begebenheiten, die er erzählt, nicht bloß aus Büchern kannte, und der einen Theil derſelben mit erlebt hatte. Es iſt ein ausführliches, faſt weitläuftiges Werk, wenn gleich nur in funfzehn Bücher eingetheilt. Die Ausführlichkeit gehörte weſentlich zu Davila's Plan. Denn was ſich in dem Zeitraume vom J. 1559 bis 1598, den ſein Buch umfaßt, Merkwürdiges in den politiſchen und kirchlichen Verhältniſſen Frankreichs zugetragen hatte, wollte Davila mit pragmatiſcher Gründlichkeit erklären, und nicht bloß erzählen. Er wollte jede öffentliche Begebenheit durch die Irrgänge der Leidenſchaften und beſonders der Hof-Intriguen bis zu ihrem verborgenen Keime verfolgen. Sich dazu die nöthigen Notizen zu verſchaffen, benutzte er jede Bekanntſchaft, die er bei ſeinem langen Aufenthalt in Frankreich und in franzöſiſchen Dienſten gemacht hatte. Kein neuerer Geſchichtſchreiber vor Davila hat ſich das Studium der politiſchen Intriguen ſo angelegen ſeyn laſſen. Aber dieſes Studium verleitete ihn nicht nur zur Umſtändlichkeit; es verwickelte ihn

Aber ſollte eine neue deutſche Ueberſetzung jetzt nicht ein neues Intereſſe haben, ſeitdem eine andre Zerrüttung in Frankreich durch Einen Mann auf eine ähnliche Art geendigt iſt!

ihn auch in Subtilitäten, die, wenn ſie auch nicht ei-nes Hiſtorikers unwürdig ſind, doch ſeine hiſtoriſche Treue verdächtig machen, weil ſie beſorgen laſſen, daß er wohl ein Mal die Facta nach den Erklärungsgrün-den gemodelt habe, um ſie nur ſinnreich erklären zu können. Abgerechnet dieſen Hyperpragmatismus, iſt Davila's Geſchichtsbuch eins von denen, die auch im großen Publicum Leſer finden können. Ohne ro-maneske Verbrämungen des Styls, hat es das innere Intereſſe eines Romans, beſonders von der Epoche an, wo Heinrich IV., der Fürſt, in deſſen Charakter die Vorzüge und Schwächen des romantiſchen Ritterſinns bis zum Wunderbaren mit dem politiſchen Verſtande der neueren Zeit vereinigt waren, auf den Schauplatz tritt und der Zerrüttung Frankreichs durch eine ſchöne und heroiſche That nach der andern ein Ende macht. Das Lob, das Davila dieſem Könige ertheilt, unter deſſen Fahnen er als Jüngling in den Niederlanden gedient hatte, iſt ſeitdem zu oft von der ganzen Nation ausgeſprochen worden, als daß es auch nur noch den Schein der Parteilichkeit haben könnte. Das ganze Werk verbindet das Intereſſe eines Romans mit prag-matiſcher Einheit eben dadurch, daß die innern Zerrüttungen Frankreichs, die Davila beſchreibt, un-gefähr um dieſelbe Zeit anfangen, als der Mann ge-boren wurde, der beſtimmt war, Glück und Frieden wieder in ſein Vaterland zurückzuführen.

Der dritte italieniſche Geſchichtſchreiber, der im ſiebzehnten Jahrhundert noch im Geiſte des ſechzehnten ſchrieb, iſt Guido Bentivoglio. Er lebte vom J. 1579 bis 1644. Der Rang ſeiner Familie und ſeine Talente beförderten ihn zur Cardinalswürde. Als päbſtlicher Nuntius war er vom J. 1607 bis 1616 in

den Niederlanden, wo damals die neue Republik, nach einem langen und blutigen Kampfe mit der ſpaniſchen Monarchie, endlich ihrer ſelbſt mächtig zu werden und ſich als ein ſelbſtſtändiger Staat zu behaupten anfing. Alle vorhergegangene Begebenheiten waren noch in ſo lebhaftem Andenken, daß ein Mann von Bentivoglio's Geiſte an Ort und Stelle leicht alle genaueren Nachrichten einziehen konnte, deren er bedurfte, um die Geſchichte des Krieges zwiſchen den Niederländern und Spaniern pragmatiſch zu erzählen. Bentivoglio's Nebenbuhler in der Erzählung eben dieſer Geſchichte war der Jeſuit Strada. Aber Strada ſchrieb Lateiniſch. Welcher von Beiden den Preis der hiſtoriſchen Kunſt dem Andern abgewonnen hat, kann alſo hier nicht unterſucht werden. Bentivoglio nannte ſein Buch: Geſchichte des flandriſchen Krieges (Della guerra di Fiandra) [e]). Des Hyperpragmatismus hat er ſich wohl nicht ſchuldig gemacht. Auch die pragmatiſche Einheit fehlt der Compoſition ſeines Werks. Daß er entſchieden Partei gegen die proteſtantiſchen Niederländer nahm, brachte ſein geiſtliches Amt ſo mit ſich. Die Humanität, die ſeinen Katholicismus mildert, macht ihm Ehre. Aber er war ein gar zu eleganter Geſchichtſchreiber. Vom langweiligen Chronikenſtyl hielt er ſich weit genug entfernt, aber auch zu weit vom ernſtlichen Styl der Sache. Er affectirte keine antiken Phraſen, wie der Cardinal Bembo [f]); aber es lag ihm doch zu viel daran, ſchön zu erzählen. Hat man ihm indeſſen dieſes verziehen, ſo muß man auch der Klarheit ſeiner Darſtellung und der Präciſion ſeiner Spra-

e) Sie erſchien ſtückweiſe in ſo genannten Decaden. Genauere bibliographiſche Auskunft giebt Fontanini in ſeiner Bibliothek, im Fache: d'iſtoria civile.

f) S. oben, S. 292.

Sprache Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Dieſe Präciſion beſonders macht mit der Geſchwätzigkeit der meiſten italieniſchen Proſaiſten einen Contraſt, in welchem Bentivoglio als ein Mann von ſeltenem Geſchmacke glänzt.

Alle dieſe Hiſtoriker ließen noch nicht von der Gewohnheit ab, nach Art der Alten, die Kraft ihrer Erzählungen durch erdichtete Reden zu verſtärken. Eben dieſer Gewohnheit blieben auch mehrere Italiener getreu, die gegen die Mitte und in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts in lateiniſcher oder italieniſcher Sprache hiſtoriſche Werke ſchrieben. Einer von dieſen war der venezianiſche Patrizier und Ritter Battiſta Nani, der im Jahr 1678 ſtarb. Seine Geſchichte von Venedig (Iſtoria della republica Veneta) [g]) begreift den Zeitraum vom J. 1613 bis 1673, alſo Begebenheiten, die er größten Theils ſelbſt erlebt hatte; denn er war drei und ſechzig Jahr alt, als er ſtarb. Ein Meiſter in der hiſtoriſchen Kunſt war er nicht. Er erzählt nur beſſer, als ein Chronikenſchreiber. Auf den hiſtoriſchen Pragmatismus verſtand er ſich auch nur unvollkommen; denn, nicht zufrieden, die Facta nach ihren Urſachen, ſo gut er von dieſen unterrichtet war, zu verbinden, miſchte er politiſche Betrachtungen, und nicht immer von der ſcharfſinnigſten Art, in ſeine Erzählung.

Seit dieſer Zeit verwandelte ſich die Neigung zur hiſtoriſchen Darſtellungskunſt, in der die Italiener allen neueren Nationen Muſter geben zu wollen ſchienen, unvermerkt in immer geiſtloſeren Sammelfleiß. Die berühmteſten unter den italieniſchen Hiſtorikern des achtzehn-

g) Die mir bekannte Ausgabe dieſer Iſtoria Veneta (Venez. 1686, in 4to) heißt auf dem Titel die vierte.

zehnten Jahrhunderts bis auf die Zeit der Oberherrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks in Italien begnügten ſich entweder, wie Muratori, mit dem Verdienſt der ſorgfältigen Prüfung und des gewiſſenhaften Berichts, oder ſie ſchränkten ſich, wie Maffei, auf topographiſche Verhältniſſe ein, die zu wenig inneres Intereſſe haben, um zur pragmatiſchen Darſtellung zu begeiſtern [h]).

Bei dieſer Lage der hiſtoriſchen Litteratur der neueren Italiener verdiente die bekannte Univerſalgeſchichte von Italien, die ihr Verfaſſer, der Abate Denina, die Revolutionen Italiens [i]) nannte, allerdings die Aufmerkſamkeit, deren ſie werth gefunden wurde.

* * *

Um die Veredelung der didaktiſchen Proſe in italieniſcher Sprache war ſeit dem Ende des ſechzehnten Jahrhunderts bis in das achzehnte auch nicht ein einziger vorzüglicher Kopf bemüht.

Die philoſophiſchen Schriften des Giordano Bruno, der, gegen die Gewohnheit ſeiner Zeitgenoſſen, dialektiſche und metaphyſiſche Speculationen in ſeiner Mutterſprache vortrug, ſind, von der rhetoriſchen Seite angeſehen, kaum lesbar.

Erſt

h) Des Marcheſe Scipione Maffei ausführliche Erzählung der Geſchichte ſeiner Vaterſtadt Verona nimmt den 4ten und 5ten Band ſeiner ſämmtlichen Werke ein.

i) Rivoluzioni d'Italia (Torino, 1769, in 3 Quartbänden) hat der Abate Denina ſein Buch genannt. Da es ein Abriß aller merkwürdigen Veränderungen ſeyn ſoll, die Italien von den älteſten Zeiten her erlitten hat, ſo konnte es nicht wohl in dem Sinne, wie die Geſchichtsbücher Machiavell's, Guicciardini's und Davila's, pragmatiſch ausfallen.

Erſt ſeit der Periode der Nachahmung des franzöſiſchen Styls in Italien wurden wieder italieniſche Abhandlungen geſchrieben, in denen ſich eine natürliche und klare Entwickelung zuſammenhängender Gedanken mit einer edlen Diction vereinigte. Aber in den erſten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, als das italieniſche Theater ſchon großen Theils franzöſirt war, wirkte der franzöſiſche Geſchmack auf die italieniſche Proſe noch wenig oder gar nicht. Die beiden gelehrten Männer, die gerade damals unter andern auch die Cultur der italieniſchen Proſe erneuerten, bildeten ihren didaktiſchen Styl nach den Alten. Der erſte war der elegante Juriſt Gravina. Seine Abhandlungen fielen etwas beſſer aus, als ſeine Trauerſpiele nach antikem Zuſchnitt. Im folgenden Capitel wird ihrer, wegen des Inhalts, genauer gedacht werden müſſen [k]). Ungefähr in derſelben Manier ſchrieb der Marcheſe Maffei ſeine Abhandlungen über moraliſche, phyſicaliſche, litterariſche und hiſtoriſche Gegenſtände [l]). Poſitives Verdienſt hat dieſe Manier, die ſich mehr der Form, als dem Geiſte der antiken Proſe nähert, nur wenig; aber ſie iſt anſpruchlos, correct und natürlich.

Durchaus franzöſirt wurde der Styl der vorzüglichſten Verfaſſer italieniſcher Abhandlungen und andrer didaktiſchen Schriften bald nachher, als mit der franzöſiſchen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts auch die neue oder franzöſiſche Art zu philoſophiren in Italien Wurzel faßte. Sinnreiche, elegante und amü-

k) Außer Gravina's bekannterer Schrift: Della ragione poetica, gehört hierher auch noch eine Abhandlung über das Trauerſpiel, die ſeinen Trauerſpielen (S. oben) zum Fundament dienen ſoll.

l) Sie finden ſich zerſtreut in ſeinen Werken.

amüſante Popularität im Schreiben, wie im Denken, nahm die Stelle der beſcheidenen Gründlichkeit ein, für welche die italieniſchen Gelehrten bis dahin, wenn gleich nicht die Kraft, doch den Sinn ihrer Vorfahren behalten hatten. Für die Fackel der Vernunft hielt man nun auch in Italien das Irrlicht des Witzes; und das verehrte Haupt der neuen Schule der Oberflächler im Denken und Schreiben war wie überall, Voltaire. Die Vorliebe, die Voltaire für die italieniſche Sprache empfand, oder affectirte, ſchmeichelte mehreren guten Köpfen in Italien um ſo mehr, weil es kurz zuvor noch Ton unter den franzöſiſchen Belletriſten geweſen war, auf alles Italieniſche herabzuſehen. Gegen Voltaire's unchriſtliche Frivolität ſträubte ſich noch immer etwas im Herzen ſeiner italieniſchen Verehrer. Aber der ernſthafte Voltärianismus ſchien ihnen deſto nachahmungswerther, beſonders dem Grafen Algarotti, der noch dazu durch die Gunſt des Königs Friedrichs II. mit Voltaire in unmittelbare Verbindung gekommen war und, wie er, den preußiſchen Cammerherrnſchlüſſel trug. Elegant, artig und klar, aber ja nicht zu tiefſinnig, wie es einem Schüler Voltaire's ziemte, ſchrieb Algarotti ſeine Abhandlungen [m]) und ſeine zu ihrer Zeit nicht wenig geprieſenen und auch in Sonetten beklingelten Geſpräche über die Optik nach Newtoniſchen Grundſätzen für Damen [n]).

Ein Voltärianer in ſeinem didaktiſchen Styl, aber doch weniger als in ſeinen Trauerſpielen, wurde auch der feine

m) Sie nehmen den größten Theil ſeiner Opere (Livorno, 1767, in 7 Octavbänden) ein.

n) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Neutonianismo per le Donne; 1737. In den Opere del Conte Algarotti (Tom. I.) heißen ſie Dialoghi ſopra l'Ottica Neutoniana.

feine Prälat **Bettinelli**. Seine Schrift **über den Enthuſiasmus** nimmt unter den lebhaft geſchriebenen Abhandlungen keinen der letzten Plätze ein [o]). Nur herrſcht in ihr der oratoriſche Styl über den didaktiſchen.

Wenn man auf gutes Glück eine neue italieniſch geſchriebene Abhandlung aufſchlägt, wird man in der Regel entweder Nachahmung des franzöſiſchen Styls, oder eine wichtig thuende Redſeligkeit und Monotonie bemerken, die mit der claſſiſchen Würde der Alten ſo wenig, als mit der franzöſiſchen Behendigkeit, übereinſtimmt. Aber man wird auch nicht leicht die Beſtrebung einiger vorzüglicheren Schriftſteller verkennen, ſich einen kräftigen und prunkloſen Styl der Sache zu bilden, für die ſie mit Ernſt und Wärme ſchreiben. Die Schriften des Marcheſe **Beccaria** [p]) und noch mehr das ausführlichere Werk **über die Geſetzgebung** von dem Ritter **Filangieri** [q]) können unter andern als Beweiſe des Dichterſpruchs angeführt werden, "daß die alte Kraft in den italiſchen Herzen noch nicht ganz erſtorben iſt" [r]).

Am

o) Dell' Entuſiasmo delle belle arti, Milano, 1769; und in den Opere del Abate Saverio Bettinelli, (Venez. 1780, 6 Voll.) im zweiten Bande.

p) Beccaria's weltkundige Abhandlung: Dei delitti e delle pene kann man von der rhetoriſchen Seite allenfalls auch als einen nicht mislungenen Verſuch im italieniſchen **Compendienſtyl** anſehen. Seitdem der Stifter einer neuen Philoſophenſchule den Marcheſe Beccaria einen **Empfindler** genannt hat, nennen ihn, wie man denken kann, auch die Commentatoren jenes Philoſophen eben ſo. Aber ſein Buch macht ihm darum nicht weniger Ehre.

q) La Scienza della Legislazione, del Cavalier Gaetano Filangieri, *ediz. ſeconda*, Napoli, 1781 — 85, 6 Octavbände.

r) Che l'antico valore

Negli

* * *

Am wenigſten nachtheilig iſt die Nachahmung des franzöſiſchen Geſchmacks in der Litteratur dem italieniſchen Briefſtyl geworden.

Eine Sammlung von Briefen aus dem ſiebzehnten Jahrhundert von dem romantiſirenden Loredano [s]) iſt, ſo wenig auch ihr Inhalt bedeutet, nicht ganz zu verwerfen. Loredano verſtand wenigſtens methodiſch, die bequemſten Wendungen des natürlichſten Briefſtyls zu treffen. Nach der Abſicht des Herausgebers ſollten dieſe Briefe als eine claſſiſche Beiſpielſammlung zur Bildung des Briefſtyls für die meiſten Fälle des gewöhnlichen Lebens dienen. Sie ſind auch oft genug gedruckt. Aber die declamatoriſche Künſtelei Loredano's ſticht auch in ſeiner Bemühung, ſich recht natürlich auszudrücken, hervor.

Durch Nachahmung des franzöſiſchen Briefſtyls im achtzehnten Jahrhundert verlor der italieniſche, wenigſtens in einigen gedruckten Sammlungen, nicht nur die methodiſche Umſtändlichkeit, von der man nach einem vermeinten Geſetz der guten Lebensart bis dahin nicht gern ablaſſen wollte; er gewann auch an innerem Intereſſe, weil man ſich mehr gewöhnte, ſchöne Phraſen ohne gute Einfälle als eine gar zu kahle Artigkeit anzuſehen. Indeſſen ſind die ſcherzhaften Briefe des älteren Grafen Gozzi [t]) immer noch wortreich. Die Brie-

Negli Italici cor non è ancor ſpento;
zwei bekannte Zeilen aus einer Canzone Petrarch's an ſein Vaterland.

s) Lettere del Sgr. Gio. Franceſco Loredano, *decima nona impreſſione*, Venez. 1676, in 2 Theilen. Der Herausgeber, Ritter Giblet, hat dieſe Briefe in zwei und funfzig Claſſen abgetheilt.

t) Im 5ten Bande der Opere del Conte Gaſparo Gozzi, Venez. 1758.

Briefe, die der Graf Algarotti auf ſeinen Reiſen ſchrieb u), möchten wohl, auch wegen des intereſſanteren Inhalts, zu den vorzüglichſten in ihrer Art gezählt werden dürfen.

* * *

Zur Cultur des oratoriſchen Styls iſt in Italien immer weniger Veranlaſſung geweſen, ſo viel akademiſche Gelegenheitsreden auch bis auf unſre Zeit in italieniſcher Sprache gehalten ſeyn mögen. Unter dieſen Gelegenheitsreden ſind die komiſchen (Cicalate) x), wenn dieſer Name nicht ſchon zu vornehm für ſie iſt, noch nicht aus der Mode gekommen y).

Drittes Capitel.

Geſchichte der Poetik und Rhetorik.

Vom Ende des ſechzehnten Jahrhunderts bis in das achtzehnte blieb die italieniſche Kritik, wenn wir Uebungen, die noch dazu meiſt unnütz waren, nicht für Fortſchritte anſehen wollen, auf derſelben Stelle ſtehen, wo Taſſo mit ſeinen Freunden und Gegnern ſie verließen. Und in dieſer ganzen Zeit trug ſie, wie vorher, zur Vervollkommnung der Poeſie und Beredſamkeit wenig oder gar nichts bei. Der Geſchichtſchreiber, der nicht den Fortgang oder die Erneuerung fruchtloſer Zänkereien umſtändlich berichten mag, hat von dieſem Theile der italieniſchen Litteratur nur Weniges zu melden. Ein

u) Viaggi di Ruſſia, in Briefen. Opere, Tom. V.

x) Vergl. oben S. 337.

y) Auch in den Werken des Grafen Gaſparo Gozzi (T. VI.) findet man eine Cicalata.

Ein kritiſcher Krieg, der nichts entſchied, wurde gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts über Guarini's treuen Schäfer geführt. Ohne das Weſen der romantiſchen Schäferpoeſie aufzuklären, unterſuchte man nach dem Ariſtoteles und nach eigenen Einfällen, ob eine ſchäferliche Tragikomödie eine gute, oder eine verwerfliche Art von Dichtung ſei. Jaſon de Nores, ein Cyprier, der nach Venedig geflüchtet war, ſchrieb gegen den treuen Schäfer. Seine Kritik erregte Aufſehen, weil er, unter mancherlei andern Schriften, auch eine Theorie der Beredſamkeit herausgegeben hatte, an die jetzt außer den Litteratoren niemand mehr denkt. Guarini vertheidigte ſein Werk. Nun ſtritten für und gegen den treuen Schäfer Fauſtino Sommo, Giampietro Melacreta, Giovanni Savio, und andere, deren Namenreihe hier ohne Nutzen ſtehen würde. Jaſon de Nores ſtarb im J. 1590, alſo noch vor Taſſo [z]).

Nicht mehr Gewinn brachte der wahren Kritik der Angriff Taſſoni's, des Verfaſſers des Eimerraubs, gegen die poetiſche Autorität Petrarch's. Die blinden Lobredner der petrarchiſchen Poeſie verdienten eine Züchtigung. Aber Taſſoni zeigte zu wenig Sinn für die Vorzüge dieſer Poeſie, um ihre Fehler mit Nutzen zu rügen. Sein Tadel war überdieß noch mikrologiſch [a]). Und wenn auch Petrarch's lebhafter Vertheidiger Aromatari, ein junger Mann von

z) Ausführlichen Bericht ſtatten über dieſe Zänkerei Quadrio, Creſcimbeni und Fontanini ab. Eine kurze Ueberſicht giebt Tiraboſchi, Tom. VII. p. 3. p. 156. — Die Rhetorik des Jaſon de Nores (Della Rettorica libri III.) kam zu Venedig, im J. 1554 heraus.

a) Vergl. oben, S. 375. und Tiraboſchi, T. VIII. p. 323.

von fünf und zwanzig Jahren [b]), gegen den geübteren Taſſoni nicht Recht behielt, hatte darum Petrarch den Proceß nicht verloren.

Von Nutzen hätte der Streit werden können, der ſich über die Manier Marino's erhob, als zuerſt der Meuchelmörder Murtola, und dann der unbedeutende Stigliani die Mariniſten herausforderten [c]). Aber auch dieſer Streit hatte für die italieniſche Poeſie wenig oder gar keinen Nutzen. Die Mariniſten wurden, um Recht zu behalten, nur hartnäckiger in der Vertheidigung und Nachahmung aller Fehler ihres angefochtenen Meiſters; und ihre Gegner hatten ſchon im Voraus zuviel dadurch verloren, daß zuerſt ein Murtola, und dann ein Stigliani an ihrer Spitze ſtand.

Wenn der Ausſpruch italieniſcher Litteratoren den Werth einer hiſtoriſchen Wahrheit hätte, ſo wäre die größte Begebenheit in der Geſchichte der italieniſchen Kritik die Stiftung der Akademie der Arkadier zu Rom im J. 1690. Denn dieſe Akademie ſoll ſeit ihrer Stiftung bis auf die neueſte Zeit die Stütze des guten Geſchmacks und die Pflegerinn des wahren Genies in Italien geweſen ſeyn. Die Meinung der Stifter war gut genug. Sie wollten den ſchwankenden Geſchmack auf eine ähnliche Art fixiren, wie die Akademie Della Cruſca die Sprache fixirt hatte. Die Alten und die italieniſchen Claſſiker des ſechzehnten Jahrhunderts ſollten durch ſie eine unverjährbare Autorität gewinnen, ohne das neuere Genie gewaltſam zu beſchränken. Vorzüglich viel Mühe gab ſich um die Stiftung dieſer Akademie der Canonicus Giammario Creſcimbe-

b) Mazzuchelli hat in ſeinem Wörterbuche dem Aromatari einen Artikel gewidmet.

c) Vergl. oben, S. 388, ꝛc.

cimbeni. An ihn ſchloſſen ſich unter Andern die Dichter Guidi, Menzini, Zappi, und der elegante Juriſt Gravina. Der letzte brachte die Geſetze der Geſellſchaft in feines Latein. Auch der gelehrte und gebildete Muratori trat in die arkadiſche Verbrüderung. In kurzer Zeit ſtieg ſie in den Augen des italieniſchen Publicums, das den Untergang der unzähligen Akademien des ſechzehnten Jahrhunderts noch immer nicht verſchmerzen zu können ſchien, zu einem ſolchen Anſehen, daß man in ganz Italien nichts Nützlicheres thun zu können glaubte, als, dem Beiſpiele der römiſchen Arkadier zu folgen. Das alte Akademien-Spiel wurde ſo ſchnell wieder erneuert, daß man bald nicht weniger als acht und funfzig arkadiſche Geſellſchaften zählen konnte, die ſich Colonien des römiſchen Arkadiens nannten. Man verfaßte beſondre Lebensbeſchreibungen berühmter Arkadier [d]); und wenn ein Schriftſteller, der zu dieſer Geſellſchaft gehörte, von den Litteratoren genannt wird, vergeſſen die meiſten nicht, anzumerken, wie dieſer Mann mit ſeinem Schäfernamen bei den Arkadiern hieß. Die Geſchichte der Colonien des römiſchen Arkadiens iſt wenig bekannt geworden; aber die Mutter-Akademie der Arkadier zu Rom beſteht noch jetzt nach den alten Statuten.

Hätte dieſe Akademie wirklich geleiſtet, was ihre Mitglieder von ihr berichtet haben, ſo würde ſie als ein Inſtitut von ſeltener Wichtigkeit in der allgemeinen Geſchichte der italieniſchen Redekunſt nicht genug hervorgehoben

d) Creſcimbeni, der erſte Oberhirt dieſer litterariſchen Schäfer, gab ſchon im J. 1708 Vite degli Arcadi illuſtri zu Rom heraus. — Neuere Nachrichten über das Inſtitut finden ſich in Morei's Memorie iſtoriche dell' adunanza degli Arcadi, Roma, 1761.

hoben werden können. Aber ſchon ihr Name muß außer Italien mißtrauiſch gegen die Reinheit des Geſchmacks ihrer Stifter machen. Die phantaſtiſchen Formen der litterariſchen Geſellſchaften, in denen ſich der Geſchmack der Italiener des ſechzehnten Jahrhunderts nur von ſeiner Schattenſeite zeigt, am Ende des ſiebzehnten wieder einzuführen, war doch wohl keine litterariſch-große That. Die Schule der Mariniſten geſtürzt zu haben, können ſich dieſe Arkadier auch nicht mit Grunde rühmen; denn um die Zeit, als die neue Geſchmacks-Akademie ſich bildete, war der Marinismus ſchon größten Theils aus der Mode gekommen. Daß zufällig ein Paar Mitglieder der arkadiſchen Geſellſchaft einige nützliche Bücher kritiſchen und litterariſchen Inhalts ſchrieben, iſt kein Verdienſt der Geſellſchaft. Das ganze Inſtitut konnte alſo zu Anfange dieſes Buchs, ohne daß dadurch die Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit verdunkelt wäre, mit Stillſchweigen übergangen werden.

Ein bekanntes kritiſch-litterariſches Werk iſt Creſcimbeni's, des Stifters der arkadiſchen Geſellſchaft, Geſchichte der italieniſchen Poeſie mit den dazu gehörigen Commentarien und Geſprächen [e]). Es muß ſeinem Verfaſſer viel Zeit und Mühe gekoſtet haben. Mit einem ſo ausharrenden und keine Kleinigkeit verſchmähenden Fleiße hat-

e) Die vollſtändige Ausgabe dieſer Iſtoria della volgar poeſia mit allem Zubehör iſt die veneziauiſche vom J. 1731, in 6 Quartbänden. Der erſte Band enthält die eigentliche Iſtoria, wie ihr Verfaſſer ſie nannte. Dann folgen die Commentarj mit den Supplementen, und zuletzt die kritiſchen Geſpräche, das Leben des Verfaſſers, u. ſ. w.

hatte damals noch kein Litterator das Notizenſammeln betrieben. Aber außer dem Verdienſte einer gewiſſenhaften Compilation konnte ſich Creſcimbeni keines um die ſchöne Litteratur ſeiner Nation erwerben, ſo gern er ſich auch durch die kritiſche Ausſchmückung ſeiner Beleſenheit als ein unverwerflicher Geſchmacksrichter und Lehrer bewährt hätte. Und ſelbſt jenes Verdienſt wird dadurch ſehr verkleinert, daß der fleiſſige Creſcimbeni in den geſammelten Vorrath von Notizen und Beiſpielen nicht einmal eine verſtändige Ordnung zu bringen wußte. Wer dieſes Werk zum hiſtoriſchen Nachſchlagen gebrauchen will, hat Mühe, nur erſt die Stelle zu entdecken, die ihn vermuthlich nach andern Stellen hinweiſet, wo er dann vielleicht weitere Auskunft findet. Der erſte Theil des Ganzen, der zunächſt und unmittelbar den Titel einer Geſchichte der italieniſchen Poeſie führt, iſt eine weitſchweifige, verworrene, und mit mancherlei Excerpten aus verſchiedenen Dichtern verflochtene Abhandlung über die Natur und Entſtehung der bekannteſten Dichtungsarten. Die ſogenannten Commentarien ſind eine Regiſtratur aller italieniſchen Dichter und Reimer, von denen Creſcimbeni nur irgend einige Nachricht auftreiben konnte, und zur Probe des poetiſchen Styls eines jeden, ein Sonett, der Verfaſſer des Sonetts ſei übrigens durch andre Gedichte noch ſo berühmt, oder das Sonett und der Verfaſſer dazu noch ſo unbedeutend. Eine beſondere Freude ſcheint es dem ſammelfleiſſigen Creſcimbeni gemacht zu haben, die Verfaſſer guter und ſchlechter Sonette, die er mit gleicher Sorgfalt zuſammengetragen hat, nach Hunderten regiſtriren zu können. Die kritiſchen Gutachten, die er dieſen Notizen beifügte, ſind kaum oberflächlich; und geiſtlos, wie die ganze Compilation,

tion, ſind die angehängten Geſpräche über die poeti⸗ſche Schönheit. Aber Creſcimbeni's Anhänglichkeit an die rein toſcaniſche Diction, und die Nüchternheit ſeines Geſchmacks, um derer willen die Deutſchen ihn den italieniſchen Gottſched nennen könnten, haben ihm ein Anſehen verſchafft, gegen das man in Italien noch nicht ſo laut, als in Deutſchland, pro⸗teſtiren darf.

Mehr gelehrte Methode, und ein wenig mehr kritiſcher Scharfſinn, iſt in der Abhandlung des Ju⸗riſten Gravina von den Gründen der Poe⸗tik oder, wie man es auch überſetzen kann, von der Natur der wahren Poeſie[f]). Gravina zeigt ſich in dieſem Buche, wie in allen ſeinen poetiſchen und proſaiſchen Schriften, als ein Verehrer der Al⸗ten. Nach ſeinem Bedünken verdienen die neueren Dichter nur in dem Maße Lob, als ſich ihre Poeſie der griechiſchen und römiſchen nähert. Was er für das Weſen der griechiſchen und römiſchen hielt, hatte er ſchon in einer Abhandlung über die alte Fabel an den Tag gelegt, als ihn eine Gönnerin der Gelehr⸗ten, Madame Colbert in Frankreich, aufforderte, ſeine Meinung auf eine ähnliche Art auch über die ita⸗lieniſche Poeſie und die italieniſchen Dichter zu ſagen. Ungern, wie er verſichert, ging er an die Arbeit, weil er von der italieniſchen Poeſie gar nicht gern ſprechen mochte[g]). Aber der Madame Colbert zu Gefallen arbei⸗

f) Della ragion poetica heißt es im Italieniſchen. Es iſt öfter gedruckt; zuerſt, ſo viel ich weiß, zu Rom im J. 1708, in 4to.

g) *Quella ripugnanza*, eccellentiſſima Signora, che mi ha ſempre diſtolto dal ragionare delle Italiane poeſie, e che

arbeitete er ſeine Abhandlung über die Poeſie der Alten noch ein Mal durch, fügte eine ähnliche über die italieniſche Poeſie hinzu, machte aus beiden Abhandlungen ein Werkchen von zwei Büchern, und gab dieſem den Titel: Von den Gründen der Poetik. Er dachte ſich dabei ungefähr ſo viel als einen Schlüſſel zur Poetik; eine Wiſſenſchaft, die ſich, nach ſeinen Ideen, zur Poeſie verhielt, wie die Geometrie zur Architektur [h]). Und da, nach ſeiner Anſicht der ſchönen Künſte, zur Ausübung eine Regel, und zu der Regel ein Grund vorausgeſetzt werden muß, ſo wollte er die Gründe der poetiſchen Geſetze, deren Wiſſenſchaft die Poetik iſt, erforſchen. Er fing alſo, dem Scheine nach ſehr gründlich, mit der allgemeinen Unterſcheidung der Wahrheit von dem Irrthum an. Das Weſen und den Werth der Poeſie fand er in der poetiſchen Wahrſcheinlichkeit, durch welche der menſchliche Geiſt, auch wenn er getäuſcht wird, eine Richtung auf die Wahrheit annimmt. Nach dieſer Vorausſetzung wird das Verdienſt zuerſt der berühmteſten griechiſchen und lateiniſchen, und dann der italieniſchen Dichter in Gravina's Abhandlung gegen einander abgewogen. Jenen wird der Preis zuerkannt. Die meiſten Neueren haben, nach Gravina, die Poeſie, die urſprünglich "eine Wiſſenſchaft aller göttlichen und menſchlichen Dinge" war [i]), zu einem Spiel-

e che non ſi è potuta da perſuaſione altrui ſuperare, ha ceduto unicamente al comando e deſiderio voſtro; iſt der Anfang des zweiten Buchs.

h) Imperocchè *ad ogn' opera precede la regola, ed ad ogni regola la ragione.* — Or quella regola, *che la Geometria ha all' Architettura*, ha la ſcienza della poeſia alle regole della poetica. *Libr. I.*

i) Sicche, ſagt er, nell' origin ſua la Poeſia è la ſcienza del-

Spielwerke gemacht. Von Dante und Arioſt ſpricht Gravina mit vieler Achtung, wegen der vielen und ſchönen Kenntniſſe, die beide Dichter kunſtreich in ihren Werken niedergelegt haben. Aber mit beſonderer Wärme wird in dieſer Abhandlung vor allen italieniſchen Dichtern der kalte und langweilige Triſſin geprieſen, weil er ſo pünktlich und ſorgfältig Schritt vor Schritt in die Fußſtapfen der Alten zu treten bemüht geweſen war. Wären die italieniſchen Dichter Gravina's Lehren gefolgt, ſo würden ſie keine andre Verſe mehr gemacht haben, als ſolche, wie Gravina ſelbſt machen konnte.

Ein weiteres Feld ſteckte ſich zu ſeinen Unterſuchungen über das Weſen der Poeſie der Geſchichtforſcher Lodovico Antonio Muratori ab. Sein Buch von der vollkommenen italieniſchen Poeſie erſchien faſt zu gleicher Zeit mit der Abhandlung des Gravina [k]). Seine Idee war aber nicht bloß, einen Grundſatz aufzuſtellen, und nach dieſem Grundſatze über alte und neuere Dichter kategoriſch abzuurtheilen. Er wollte die Geheimniſſe der poetiſchen Kunſt pſychologiſch in den Kräften des menſchlichen Geiſtes aufſuchen und ſyſtematiſch darlegen. Man

delle umane e divine coſe, convertita in imagine fantaſtica ed armonioſa etc.

k) Della perfetta poeſia Italiana, zuerſt gedruckt zu Modena, im J. 1706, in 2 Quartbänden, nachher zu Venedig mit einigen Anmerkungen von Salvini neu herausgegeben und öfter aufgelegt. — Aehnliche Ideen enthalten Muratori's Rifleſſioni ſopra il buon guſto intorno le ſcienze e le arti, di *Lamindo Pritanio* (ein angenommener Name), Venez. 1717, in 12mo.

Man kann dieſes Buch von der vollkommenen Poeſie die erſte italieniſche Aeſthetik nennen. Es iſt auch, verglichen mit Gravina's Abhandlung, ein ſehr ausführliches Werk. In den drei erſten Büchern trägt Muratori eine allgemeine Geſchmackslehre in beſonderer Beziehung auf die berühmteſten Werke der italieniſchen Dichter vor. Eine Theorie der Dichtungsarten iſt in dieſe Unterſuchungen verwebt. Das vierte Buch iſt eine Beiſpielſammlung aus italieniſchen Dichtern, mit einem kritiſchen Commentar begleitet. Das ganze Werk enthält, außer mancherlei brauchbaren Notizen, viele, zwar nicht tiefgedachte oder beſonders ſcharfſinnige, aber doch vernünftige Gedanken, die zu Muratori's Zeit weniger im Umlauf waren, als jetzt. Aber die äſthetiſchen Elementarideen Muratori's waren zu unrichtig, als daß ſie auch auf Umwegen zur wahren Kritik hätten führen können. Den weſentlichen Unterſchied zwiſchen Kunſt und Wiſſenſchaft überſah Muratori wie alle italieniſchen Kritiker vor ihm. Er erklärte die Poeſie für eine Tochter und Dienerin der Moralphiloſophie. Nach dieſer Vorausſetzung ſuchte er den bürgerlichen Nutzen der poetiſchen Geiſteswerke überhaupt, und ihre Rangordnung unter einander zu beſtimmen. Unter ſeinen pſychologiſchen Unterſcheidungen kommen wunderliche Subtilitäten vor, z. B. die Eintheilung des guten Geſchmacks in den fruchtbaren (buon guſto fecondo) und unfruchtbaren (buon guſto ſterile). Die ganze Anordnung und Ausführung hat den Charakter eines denkenden Gelehrten, dem es nicht genügte, fremde Lehrſätze zu wiederhohlen und anzuwenden, der aber nicht genug philoſophiſcher Kopf war, um mit Glück da fortzufahren, wo Ariſtoteles in ſeiner Poetik aufhört. Zur Befreiung der italieniſchen

niſchen Kritik von der blinden Unterwerfung unter die Poetik des Ariſtoteles hat Muratori nicht wenig beigetragen.

Die kritiſchen Schriften des Marcheſe Maffei haben nur Particularien der Litteratur und Kunſt zum Gegenſtande [l]). Man findet in ihnen gute Gedanken, aber keine neuen Anſichten.

Die Verdienſte Creſcimbeni's, Gravina's und Muratori's hätte, ſo viel an ihm lag, Franceſco Saverio Quadrio gern in ſeinem voluminöſen Werke von der Geſchichte und den Gründen aller Poeſie [m]) vereinigt. Es kam in den Jahren 1739 bis 1746 heraus. Aber dieſer Quadrio konnte in ſeine mühſelige Compilation nicht einmal ſo viel Methode, als Creſcimbeni in die ſeinige, bringen; und was er als kritiſche Bemerkung ſeinem Notizenwuſte eingeſtreut hat, verdient kaum den Namen eines Urtheils.

Die Poeſie und Beredſamkeit zuſammen umfaßte der fleiſſige Erzbiſchoff Giuſto Fontanini in ſeinem bekannten Buche von der italieniſchen Beredſamkeit, das von Apoſtolo Zeno mit Zuſätzen neu herausgegeben wurde. Aber der erſte Theil dieſes Buchs iſt faſt bloß grammaticaliſch, und der

l) Z. B. über die beſten italieniſchen Dichter, eine Rede bei der Eröffnung der arkadiſchen Colonie zu Verona; über die Gedichte des Maggi; und andre Abhandlungen, die man in ſeinen Werken findet.

m) Storia e ragione d'ogni poeſia — da Franceſco Saverio Quadrio. Bologna e Milano, 1739 &c. in 7 dicken Quartbänden.

der zweite bibliographiſch. Was es von Kritik enthält, iſt von wenig oder gar keiner Bedeutung.

Ein anderer Geiſt kam in die italieniſche Kritik gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die franzöſiſche Art, zu philoſophiren, auch auf dieſen Theil des menſchlichen Wiſſens in Italien wirkte. Durch die Schriften des Grafen Algarotti und des Abate Bettinelli wurde die methodiſche Steifheit aus den Unterſuchungen über Geſchmacksangelegenheiten verdrängt, aber kein philoſophiſcher Ernſt eingeführt, der den Unterſuchungsgeiſt ſtärken könnte, die Oberfläche eines Gegenſtandes zu durchdringen.

Das beſte hiſtoriſch-kritiſche Werk in der neueren Litteratur der Italiener hat den Spanier Arteaga zum Verfaſſer n). Der Titel verſpricht nur eine Geſchichte der Oper. Aber das Buch enthält vortreffliche, wenn auch nicht ganz neue, doch auf eine neue Art gewandte und kräftig ausgeſprochene Gedanken über Kunſt und Poeſie überhaupt. Wie weit es Arteaga in der Reinheit des italieniſchen Styls gebracht hat, müſſen Italiener entſcheiden. Nur hier und da wird ſein ſpaniſcher Ernſt ein wenig declamatoriſch.

Eine Verlegenheit, aus der ſich die italieniſche Kritik ſo bald noch nicht wird ziehen können, iſt durch den Conflict des franzöſiſchen und echt italieniſchen Geſchmacks entſtanden. Noch immer heißt das ſechzehnte Jahrhundert in Italien die gute Zeit. Aber die Sitten der Nation haben ſich ſeit die-

n) S. oben S. 403, Anmerk. t.

dieſer guten Zeit zu ſehr verändert, als daß die Poeſie des ſechzehnten Jahrhunderts für die heutigen Italiener nicht etwas Altväteriſches haben ſollte, das freilich in einem gewiſſen Sinne das äſthetiſche Intereſſe noch erhöhen, aber doch den neueren Bedürfniſſen des Geſchmacks nicht abhelfen kann. Selbſt die italieniſche Sprache iſt zum Theil franzöſirt, und überhaupt nicht mehr ganz die alte. Streitſchriften ſind über die Frage gewechſelt, ob es im achtzehnten Jahrhundert noch vernünftig ſei, zu ſchreiben, wie die claſſiſchen Männer der guten Zeit ſchrieben o). Aber durch dieſe Streitſchriften iſt nichts entſchieden. Und die neueſte Unterwerfung eines anſehnlichen Theils von Italien unter die ſtrenge Vormundſchaft der franzöſiſchen Republik macht die Rückkehr des italieniſchen Geſchmacks zu der Kraft und Simplicität des ſechzehnten Jahrhunderts für's Erſte noch ſehr unwahrſcheinlich.

Ein rhetoriſches Werk von irgend einiger Bedeutung iſt ſeit zwei hundert Jahren in italieniſcher Sprache nicht geſchrieben.

Ein kleines Wörterbuch zur Erklärung der Terminologie in der Poetik und Rhetorik gab im J. 1777 der Pater Ireneo Affò heraus p). Es iſt aber, nach der Vorrede, nur für Anfänger beſtimmt, und auch faſt nur für dieſe von Nutzen.

o) Se oggidi ſcribendo ſi debba uſare la lingua Italiana del *buon ſecolo*, iſt der Titel einer Abhandlung, die im J. 1737 zu Verona herauskam. In mehreren neueren Schriften wird daſſelbe Thema verhandelt.

p) Dizionario precettivo, critico ed iſtorico della poeſia volgare, del P. *Ireneo Affò*, Parma, 1777, in 8vo.

Beſchluß
der Geſchichte der italieniſchen Poeſie und Beredſamkeit.

Des Merkwürdigen in der ſchönen Litteratur der Italiener iſt ſo viel, daß es ſich der Mühe lohnt, aus ihrer Geſchichte einige allgemeine Data noch ein Mal hervorzuheben und ſie in einer pragmatiſchen Recapitulation zuſammenzuordnen.

I. Schon das hohe Alter dieſer Litteratur iſt charakteriſtiſch. Denn nicht leicht wird die äſtheti=ſche Cultur einer Nation den Charakter, den ſie bei ihrer Entſtehung annahm, ſo wenig als ein Menſch ſeine erſte Erziehung, ganz verläugnen. Als vor fünf hundert Jahren die italieniſche Poeſie und Beredſam=keit entſtanden, war die Denkart und Sitte, die man jetzt mit Einem Worte die europäiſche nennen kann, nur erſt im Keimen bemerklich. Die Italie=ner ſind unter allen europäiſchen Nationen die einzi=ge, in deren Litteratur der Geiſt jener Zeit den Geiſt der neueren durch alle Perioden ſeiner Entwickelung be=gleitet hat.

In der italieniſchen Poeſie iſt der Charakter des Jünglingsalters der neu europäiſchen Cultur mit ſeinen natürlichen Reizen und Fehlern abgedrückt. Gingen gleich die erſten italieniſchen Dichter nicht, wie

wie die griechiſchen, nur ſich und ihrem Bedürfniß überlaſſen, aus der Schule der Natur hervor, ſo entſtand doch ihre Poeſie aus dem romantiſch-jugendlichen Kraftgefühl ihres Geiſtes; und die Ketten, die ihr der Mönchspedantismus angelegt hatte, wurden eine nach der andern von eben dieſem Kraftgefühle geſprengt. Die beſtimmte Art von poetiſcher Anſicht, die dadurch entſtand, ging in das Weſen der italieniſchen Poeſie überhaupt über. Die Werke der beſſeren italieniſchen Dichter, von Dante bis Metaſtaſio und Carlo Gozzi, ſind deßwegen voll von echt poetiſcher Wahrheit und Eindringlichkeit; und ſelbſt da, wo ihre Verfaſſer nach Grundſätzen altklug thun, drängt ſich doch die unverwahrloſete Jugend des Geiſtes, die Seele der wahren Poeſie, durch alle methodiſchen Einſchränkungen hervor. Immer hat, ebendeßwegen, die Natur in der italieniſchen Poeſie mit den Regeln, die älter, als ſie, waren, gerungen, und ſich nicht, wie z. B. in der franzöſiſchen, ohne Widerſtand nach ihnen bequemt. Außer Taſſo's Jeruſalem gehören faſt alle italieniſchen Gedichte, die man ſchulgerecht nennen kann, in die zweite oder in eine noch weniger bedeutende Claſſe. Jugendlicher Uebermuth der Phantaſie erzeugte in Italien die romantiſche Ritterepopöe, erhielt das Anſehen der alten Kunſtkomödie, begünſtigte immerfort die burleske Satyre, ließ eine Zeitlang den Marinismus in Schwung kommen und ließ die Oper nicht eher zum Nationalſchauſpiel werden, bis wenigſtens die ariſtoteliſchen Einheiten aus dem Wege geräumt waren. Und alle dieſe beſtimmten Richtungen des italieniſchen Geſchmacks erinnern mehr oder weniger an die Zeit, da ſich die neuere Cultur von der

der Denkart des Mittelalters abzuſcheiden anfing. Von dieſer Zeit an hat ſich auch die romantiſche Redſeligkeit, die nur zu oft wohllautende Geſchwätzigkeit iſt, von einer Generation italieniſcher Dichter zur andern vererbt. Der einzige Dante dichtete und ſchrieb wie ein poetiſcher Tacitus. Er ſtiftete aber auch keine Schule und blieb ſeiner Nation immer zur Hälfte ein Fremdling.

II. Durch die Geſchichte der italieniſchen Poeſie iſt in der neueren Litteratur zum erſten Male die Wahrheit beſtätigt, daß ein Dichter nur dann das Ziel der Kunſt, ſo gut er es mit ſeinen Talenten treffen kann, nicht verfehlt, wenn er den Charakter ſeiner Nation und ſeines Zeitalters nicht verſchmäht. Die Poeſie der italieniſchen Dichter vom erſten Range iſt Nationalpoeſie im Geiſte der Jahrhunderte, in welchen dieſe Dichter lebten.

Zwei Mal iſt der italieniſche Geſchmack mit einem fremdartigen in Colliſion gekommen; zuerſt mit dem antiken, und im achtzehnten Jahrhundert mit dem franzöſiſchen. Es war keine ſchwache Verſuchung für die Dichter des vierzehnten, funfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts, das neu entdeckte Alterthum enthuſiaſtiſch zu verehren, und doch ſeine äſthetiſchen Formen nicht blindlings zu wiederhohlen. Die Kritik jener Zeit war kein Verwahrungsmittel gegen die blinde Nachahmung, zu der die Poetik des Ariſtoteles in dem Sinne, wie ſie damals als ein Corpus Juris ausgelegt wurde, jeden gebildeten Geiſt verführen zu müſſen ſchien. An Proben der blinden Nachahmung des Alterthums iſt auch in der italieniſchen

ſchen Litteratur, beſonders der des ſechzehnten Jahrhunderts, kein Mangel. Aber alle ſind ein kümmerliches Formenwerk, von Triſſin's befreitem Italien und ſeiner Sophonisbe an bis zu den Trauerſpielen des Gravina. Wer in Italien wahres Dichtergefühl in ſich trug, empfand, auch ohne es ſich theoretiſch verdeutlicht zu haben, den weſentlichen Unterſchied zwiſchen der romantiſchen und antiken Poeſie, und bewies, daß er beide verſtand, eben dadurch, daß er ſich nach der antiken bildete, ohne ihren Formen die neueren aufzuopfern, die ſeinem Geiſte angeſtammt waren, wie die Sitten ſeiner Zeit und ſeines Landes. Dante betete ſeinen Virgil wie einen Heiligen an; aber es fiel ihm nicht ein, ein Heldengedicht in der Manier Virgil's nachzudrechſeln. Petrarch ſchwärmte für die alten Claſſiker, wie für ſeine Laura; aber er ſang ſeine Liebe, wie er ſie fühlte, nach der veredelten Weiſe der Provenzalen. Angelo Poliziano, der griechiſche und lateiniſche Verſe mit derſelben Fertigkeit, als italieniſche, machte, dichtete ſeine berühmten Stanzen, wie mechaniſch, im modernen Styl. Arioſt wollte kein Homer ſeyn. Und ſelbſt Taſſo hatte einen zu richtigen Sinn, als daß er die Nachahmung des antiken Heldengedichts bis zur Verläugnung des romantiſchen Charakters der Ritterepopöe hätte übertreiben ſollen.

Eben ſo unglücklich, als die Verſuche, die italieniſche Poeſie nach der griechiſchen und lateiniſchen umzuſchmelzen, ſind die Bemühungen ausgefallen, ſie zu franzöſiren. Als kein Nachahmer der franzöſiſchen Schauſpieldichter etwas mehr, als ein froſtiges Zwitterwerk, zu Stande bringen konnte, dramatiſirte Car-

lo

lo Gozzi Volksmährchen im Styl der Kunſtkomödie, und wurde der größte Schauſpieldichter ſeiner Nation.

Es läßt ſich nicht bezweifeln, daß auch die ſchöne Proſe in der italieniſchen Litteratur großen Theils deßwegen immer hinter der Poeſie zurückgeblieben iſt, weil der allgemeine Nationalgeſchmack keine andere, als die Novellenproſe, die ſich mit der italieniſchen Cultur entwickelt hatte, in Schutz nahm.

III. Das hohe Alter und die Nationalität der italieniſchen Litteratur erinnern auf eine doppelte Weiſe an ihre Einſeitigkeit.

Man ſollte glauben, daß in einem Zeitraum von einem halben Jahrtauſend, in welchem der Gang der Cultur nie gewaltſam gehemmt wurde, und in einem Lande, wo das äſthetiſche Talent ſo einheimiſch iſt, wie in Italien, die Poeſie und Beredſamkeit ſich nach und nach in allen Formen, die der allgemeinen Denkart und Sitte nur nicht widerſprachen, und in dieſen mit der größten Mannigfaltigkeit hätten entfalten müſſen. Daß ſie es nicht thaten, befremdet noch mehr, wenn man ſich an die Geſchichte der italieniſchen Mahlerei erinnert; denn faſt in allen möglichen Fächern dieſer Kunſt haben ſich italieniſche Künſtler in den verſchiedenſten Manieren, wenn auch nicht in allen mit gleichem Glück, doch mit verdientem Beifall, hervorgethan. Die Vergleichung der italieniſchen Redekunſt mit der Mahlerei kann uns aber auch auf die Spur helfen, den Schlüſſel zu dem befrem-

fremdenden Räthſel bald zu entdecken. Wenn Schärfe des Blicks, Zartheit des Geſchmacks und Fülle der Phantaſie, verbunden mit dem Talent zu einer beſtimmten Nachahmung der Natur, den Dichter auf eine ähnliche Art, wie den Mahler machten, ſo würde es ohne Zweifel nicht weniger italieniſche Dichterſchulen, als Mahlerſchulen geben, und die italieniſche Poeſie überhaupt würde an jeder Art von äſthetiſchem Intereſſe ſo reich ſeyn, als es die italieniſche Mahlerei überhaupt iſt. Aber die Erfindungen des Dichters ſind weit mehr, als die eines andern Künſtlers, von der moraliſchen Cultur des Verſtandes abhängig; mehr, als alle moraliſche Cultur des Verſtandes galt den Italienern, ſelbſt in ihrer ſchönſten Zeit, Gelehrſamkeit und Kirchenglaube. Nie war der Verſtand im neueren Italien frei, wie er es im alten Griechenland geweſen war. Nie konnte auch der Geiſt der italieniſchen Dichter mit energiſcher Willkühr jede Richtung nehmen. Alle, außer Dante, ſchloſſen ſich daher an einen Vorgänger, deſſen Poeſie von der eines älteren Vorgängers ausgegangen und vorläufig ſchon von der Kirche tolerirt war. Eine Dichtungsart, die nur durch eine ganz neue Anſicht der Natur und des Menſchen gewonnen und nicht aus den Quellen des Alterthums, der romantiſchen Vorzeit, und des Chriſtenthums abgeleitet werden konnte, kam keinem Italiener in den Sinn. Die Erneuerung der poetiſchen Formen des Alterthums mißlang, weil der neuere Nationalgeiſt nur an den romantiſchen hing. In keinem Felde der Dichtung haben deßwegen italieniſche Dichter die Höhe der claſſiſchen Vortrefflichkeit erſtiegen, außer in den Dichtungsarten, deren Urſprung ſich in den rit-

terlichen Ergötzungen des Mittelalters verliert, und in der muſicaliſchen Poeſie, die der italieniſche Nationalſinn vielleicht immer verlangt hat. Von den alten Claſſikern borgten ſie dafür deſto mehr einzelne Gedanken und Bilder, die ſich mit den neueren Formen in Harmonie bringen ließen. Aus ſich ſelbſt vermochten ſie nur ſelten einen der tief eindringenden Gedanken zu ſchöpfen, in denen die poetiſche Energie und Originalität der philoſophiſchen begegnen. Wem die italieniſche Poeſie nicht ſententiös genug iſt, mag ſich zuerſt über ſeine Sentenzenliebhaberei mit der Kritik abfinden. Aber die italieniſche Poeſie iſt auch nicht reich an Gedanken, die mehr als Sentenzen ſind. Jeder Vertraute der griechiſchen Muſen kennt dieſe anſpruchloſen und nichts weniger als ſchulmäßigen Gedanken, die, aus moraliſcher Anſchauung unmittelbar entſprungen, das Innerſte des geiſtigen Lebens treffen, und das ſtille Gefühl der Wahrheit erzeugen, mit welchem der Menſch vom Standpunkte der wahren Menſchheit herab die Freuden und Leiden des Lebens überſieht. Nur in der Darſtellung der Leidenſchaften und der Schwärmerei, beſonders aber in der Kunſt der Beſchreibung äußerer Zuſtände, Situationen und Handlungen, iſt die italieniſche Poeſie im Ganzen unübertrefflich.

IV. Wer den Unterſchied zwiſchen antiker und romantiſcher Vorſtellungsart in ſeinem ganzen Umfange verſtanden hat, den wird beim erſten Gedanken auch die Bemerkung überraſchen, daß ſich keine Poeſie in der neueren Litteratur der antiken Idealität des Styls mehr nähert, als die italieniſche, die doch nie ihre romantiſche Natur verläugnet.

Es

Es war derſelbe Himmel und dieſelbe Erde, unter deren Einfluſſe ſich im alten und im neueren Italien eine Sinnesart bildete, die ſich zu der griechiſchen neigte, ſobald ſie nur eine der griechiſchen ähnliche Pflege fand. In Italien ſöhnte ſich das Chriſtenthum, das überall die ſchönen Künſte verſcheucht, oder zu Grunde gerichtet hatte, endlich mit ihnen aus. Es gab ſogar einigen, beſonders der Mahlerei, Baukunſt und Muſik, ein neues Leben. Mit der Poeſie konnte es ſich ſo nicht vereinigen; aber es ließ doch der Phantaſie der Dichter Freiheit genug, auch wenn ihr Verſtand gefeſſelt blieb, die Richtung zu nehmen, die ihrem Geſchmacke die natürlichſte war; und dieſe Richtung war dieſelbe, die die Phantaſie der Dichter im alten Griechenland nahm, ſo weit eine durchaus verſchiedene Angewöhnung und Sitte eine Uebereinſtimmung geſtatteten. Von Natur, nicht durch Nachahmung der Alten hervorgekünſtelt, wuchs der Keim des guten Geſchmacks in Italien zum zweiten Male. Das erneuerte Studium der Alten trieb ihn nur zur Blüte. Dieſe Blüte behielt eben deßwegen die romantiſche Natur des Keims. Aber der romantiſche Geſchmack wurde doch in Italien dem antiken ähnlicher, als in irgend einem andern Lande. Die Poeſie der italieniſchen Dichter vom erſten Range zeichnet ſich, wie die der griechiſchen, durch die höhere Simplicität, Klarheit und Grazie aus, in welcher alles Schöne natürlich und wie von ſelbſt entſtanden, und doch gleichſam aus reineren und geiſtigeren Elementen, als die ganze wirkliche Welt, geſchaffen erſcheint und den aufmerkenden Geiſt über alle gemeine Natur erhebt. Nach rein

äſthetiſchem Intereſſe geſchätzt, würde die italieniſche Poeſie im Ganzen durch die Idealität ihres Styls in der neueren Litteratur vor jeder andern den Preis verdienen, wenn ſie reichhaltiger in ihrem Innern wäre.

Druck,

Druckfehler
im Texte des erſten Bandes.

Seite	7	Zeile	8	ſtatt	Guelſen lies Guelfen
—	=	—	12	—	ihn l. ihr
—	=	—	14	—	Guelſen l. Guelfen
—	=	—	17	—	in den l. in dem
—	9	—	2-3	—	äſt-hetiſchen l. ä-ſthetiſchen
—	12	—	24	—	überdem l. über dieß
—	13	—	23	—	eine l. einer
—	14	—	6	—	überdem l. über dieß
—	=	—	27	—	beliben l. blieb.
—	15	—	23	—	aus den l. aus dem
—	=	—	29	—	den Dichter l. dem Dichter
—	17	—	9	—	Toſſo l. Taſſo
—	=	—	17	—	Umſtände l. Umſtänden
—	18	—	11	—	Taſſe's l. Taſſo's
—	=	—	26	—	Lobens l. Lebens
—	19	—	18	—	regierten l. regierter
—	20	—	3	—	Argoneuten l. Argonauten
—	21	—	24	—	verſchaft, den l. verſchaft den
—	22	—	4	—	den den l. den
—	=	—	6	—	wurdt l. wurde
—	23	—	23	—	überdem l. über dieß
—	=	—	32	—	dann l. denn
—	26	—	23	—	ſo unbekennt l. ſo unbekannt,
—	29	—	21	—	Arrioſt l. Arioſt
—	=	—	33-34	—	äſt-hetiſchen l. ä-ſthetiſchen
—	30	—	4-5	—	— — l. — —
—	=	—	19	—	ſich ſich ſelbſt l. ſich ſelbſt
—	31	—	1	—	den Dichter l. dem Dichter
—	=	—	4	—	ſeinen l. ſeinem
—	=	—	15	—	Minneſingar l. Minneſinger
—	=	—	34	—	ihrer l. ihren
—	32	—	23	—	einen l. einem
—	33	—	2	—	weltlichen l. weltlichem
—	35	—	23-24	—	Aeſt-hetiker l. Ae-ſthetiker
—	38	—	6	—	überdem l. über dieß
—	40	—	1	—	Hagadorns l. Hagedorns
—	=	—	5	—	hatten l. hätten
—	=	—	20	—	vereinelten l. vereinzelten
—	45	—	16	—	überdem l. über dieß
—	47	—	35	—	einſtel l. einfiel
—	48	—	6	—	verſchledenen l. verſchiedenen
—	51	—	13	—	befondere l. beſondere
—	=	—	16	—	ein Mittelalter l. im Mittelalter
—	53	—	11	—	Stangen l. Stanzen
—	58	—	9	—	überdem l. über dieß
—	59	—	5	—	ihn l. ihr

Seite	60	Zeile	7	ſtatt	nichr l. nicht
—	ſ	—	10	—	ihn l. ihr
—	ſ	—	11	—	rs l. es
—	62	—	7	—	denn l. dein
—	67	—	21	—	grotrſk l. groteſk
—	70	—	2	—	ihm l. ihn
—	71	—	6	—	und l. um
—	78	—	6	—	Geſandſchaſt l. Geſandſchaft
—	80	—	18	—	Floren l. Florenz
—	81	—	12	—	Charaketr l. Charakter
—	ſ	—	20	—	Dicher l. Dichter
—	83	—	12	—	geben l. gäben
—	89	—	12	—	Modefühl l. Modegefühk
—	91	—	8	—	ss l. es
—	ſ	—	18	—	elner l. einer
—	93	—	21	—	ennegiſche l. energiſche
—	ſ	—	37	—	der l. des
—	95	—	35	—	über dem l. über den
—	96	—	2	—	Erflndung l. Erfindung
—	ſ	—	5	—	ſolche k. ſollte
—	96	—	9	—	bekannten l. bekannter
—	97	—	24	—	zuſcheiden l. ſcheiden
—	104	—	18	—	den l. dem
—	113	—	26	—	kraft l. Kraft
—	116	—	2	—	der l. des
—	124	—	23	—	durch l. "durch
—	125	—	17	—	zärteſte l. zarteſte
—	135	—	22	—	den l. der
—	146	—	23	—	wirkt l. gewirkt
—	152	—	20	—	überdem k. über dieß
—	162	—	23	—	in l. im
—	278	—	17	—	oberflächig l. oberflächlich
—	290	—	8	—	Seiu l. Sein
—	297	—	27	—	ſeinem l. ſeinen
—	299	—	8	—	Meganz l. Maganz
—	350	—	3	—	italieriſche l. italieniſche

Druckfehler

in den italieniſchen Citaten des erſten Bandes.

Seite	56	Zeile	5	der	Anmerk.	ſtatt	ricouoſco lies riconoſco.
—	-	—	9	—	—	—	beu l. ben.
—	-	—	14	—	—	—	lagrinar l. lagrimar.
—	57	—	10	—	—	—	piaceutier l. piacentier.
—	60	letzte Z.		—	—	—	ſpieitel l. ſpiritel.
—	89	Zeile	5	—	—	—	audare l. andare.
—	-	—	6	—	—	—	piaugendo l. piangendo.
—	92	—	6	—	—	—	angei l. augei.
—	93	—	5	—	—	—	riua l. ricca.
—	-	—	6	—	—	—	couven l. conven.
—	-	—	18	—	—	—	villate l. viltate.
—	100	—	1	—	—	—	gigantou l. giganto.'
—	-	—	-	—	—	—	coevegno l. convegno.
—	104	—	8	—	—	—	s'i l. s'è.
—	-	—	17	—	—	—	ſeu l. ſen.
—	111	—	2	—	—	—	ſcramma l. ſcranna.

Seite

Seite 111	Zeile 22	der Anmerk.		statt	ſpeda lies ſpada.
— 117	— 1	—	—	—	cou l. con.
— 118	— 4	—	—	—	coneubina l. concubina.
— 125	— 9	—	—	—	fieri l. fiere.
— 126	— 2	—	—	—	Anſelmuecio l. Anſelmuccio.
— -	— 10	—	—	—	ta l. tu.
— 128	— 1	—	—	—	e l. è
— 131	— 3	—	—	—	un aura l. un' aura.
— 139	--- 3	---	---	---	virtu l. virtù.
--- -	--- 12	---	---	---	poſſone l. poſſono.
--- -	--- 13	---	---	---	della l. zwei Mal dalla.
--- 140	--- 6	---	---	---	fa l. fù.
--- -	--- 12	---	---	---	parlera l. parlerà.
--- 150	--- 4	---	---	---	expertam l. expertem.
--- 157	--- 11	---	---	---	lanro l. lauro.
--- 162	--- 3 v. u.	---	---	---	dolce l. dolci.
--- 188	--- 1	---	---	---	audar l. andar.
--- 193	--- 1 v. u.	---	---	---	paſcouſi l. paſconſi.
--- 204	--- 4 v. u.	—	---	---	altrai l. altrui.
--- 219	--- 10	---	---	---	no- l. uo-
--- 221	--- 3	---	---	---	Barbagiani l. barbagianni.
--- 256	--- 6	---	---	---	ſciolte l. ſciolti.
--- -	--- 6 v. u.	—	---	---	ſeu l. ſen.
--- 263	--- 3 v. u.	—	---	---	ch'el l. ch'al.
--- 266	--- 4	---	---	---	preſuazione l. preſunzione.
--- 275	--- 9	---	---	---	la ſeconda l. le ſeconde.
--- 286	--- 8	- -	---	---	Pragne l. Progne.
--- --	--- 16	---	---	---	dolei l. dolci.
--- 287	--- 1 v. u.	---	---	---	Mongibell l. Mongibel.
--- 296	--- 3	---	---	---	ſeuto l. ſento.
--- --	--- 5	---	---	---	ſeiive l. ſcrive.
--- 303	--- 11	---	---	---	chiudenſti l. chiudeſti.
--- 324	--- 11	---	---	---	cnore l. cuore.

Statt Mazzucchelli iſt überall zu leſen Mazzuchelli.

Eine ganze Stelle iſt zu berichtigen in den fünf letzten Zeilen S. 318. Die drei Wörter mit ſolcher Beharrlichkeit ſind auszuſtreichen, und hinter fort iſt ein Punct zu ſetzen. Was hierauf folgt von daß ſie an bis trugen zu Ende der Periode iſt auszuſtreichen, weil es unrichtig iſt. Cinquecentiſten nennt man die italieniſchen Dichter, beſonders die Petrarchiſten, des ſechzehnten Jahrhunderts, und nicht wegen ihrer Menge, etwa als ob ihrer fünfhundert wären, ſondern von dem *cinquecento* der Jahrzahl. Seicentiſten heiſſen nach dieſer Analogie die Sonnetten- und Canzonenſänger des ſiebzehnten J. H. --- Eine ſpöttiſche Nebenbedeutung ſcheint freilich dieſen Titeln ſeit ihrer Entſtehung immer angehangen zu haben.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bouterwek, Friedrich,

Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts

Bd.: 2

Göttingen (1802)

Bibl.Mont. 15-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10710759-2